





V MEMORIAS DEL COLOQUIO INTERNACIONAL DE MÚSICA

HOMENAJE A Jorge Federico Osorio

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
CUERPO ACADÉMICO INNOVACIONES PEDAGÓGICAS EN LA MÚSICA

Compiladores:
Rodrigo Ruy Arias Ibañez
Sergio Eduardo Medina Zacarías

Memorias Del v Coloquio Internacional De Música
Homenaje A Jorge Federico Osorio

Compiladores:

Sergio Eduardo Medina Zacarías
Rodrigo Ruy Arias Ibáñez

Memorias del V Coloquio Internacional de Música

Compiladores:
Rodrigo Ruy Arias Ibáñez, Sergio Eduardo Medina Zacarías

Diseño de portada e interiores:
Miguel Aldrete

1era. Edición 2016

ÍNDICE

Presentación

El V Coloquio Internacional de música inauguró nuevas maneras de abordar el fenómeno social de hacer música, de ampliar el mundo de los sonidos, pero sobre todo, una forma de aprender a escuchar la multiplicidad de voces, su pluralidad, sus tendencias, y el formidable hallazgo de una singularidad de la interpretación.

El maestro Jorge Federico Osorio, personalidad a la que homenajeamos en este coloquio, nos enseñó, que al contrario de las demás manifestaciones del arte, la música solamente existe, por así decirlo, cuando se conjuga una obra con el compositor el ejecutante y el oyente.

Pero por supuesto, el problema entre artista creador, intérprete y la sociedad, es imposible de soslayar. La interdisciplinaridad en la enseñanza contemporánea, motivo de nuestras reflexiones, es como nunca antes una necesidad objetiva del desarrollo de la actividad humana a la que dedicamos los objetos de investigación y sólo será posible de abordar, si satisface la necesidad de resolver problemas globales y complejos.

Para que ello sea así, se requiere ante todo:

De una convicción y una disposición para efectuar cambios en los sistemas de enseñanza.

Que las personas dominen sus disciplinas y tengan un conocimiento de los fundamentos básicos de aquello con las que debe relacionarse en el proceso de transmisión de conocimientos, lo que constituye un problema educacional al cual hemos dedicado los esfuerzos de estas reflexiones.

Aunar materiales para lograr los cambios de organización apropiados para una transmisión de conocimientos que se convierta en detonante del desarrollo social y organizacional que perseguimos es parte de una actividad práctica a la cual dedicamos estas memorias, conscientes de lo que implica formar estudiantes con valores y actitudes y una visión globalizadora.

Cuerpo Académico Innovaciones Pedagógicas en la Música, Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara, Departamento de Música.

Amado Aurelio Pérez Castañeda. *Poeta, columnista de Milenio Jalisco*

El mariachi visto a través de las diferentes disciplinas de la ciencia. Etnomusicología, musicología, organología, sociología y globalización

Armando Cervantes Tinoco
Héctor Ernesto Villacaña Torres

Maestros en etnomusicología por la Universidad de Guadalajara

Introducción

El estudio de la cultura del mariachi es importante para las ciencias sociales y la sociedad en general, porque es parte de la identidad de los habitantes del Occidente de México[1] e incluso de los mexicanos, sin dejar de lado las agrupaciones extranjeras que se han sumado a esta tradición.

Este conjunto que se originó en Tierra Caliente y se caracteriza en un primer momento por interpretar sones, jarabes y otros géneros como el minuete, la polka, valses, valonas, entre otros, es una agrupación que ha permanecido hasta la actualidad vigente; y por cuestiones de migración de algunos músicos que dejan su región llegó al grado de dividirse en dos tipos de conjuntos, el mariachi tradicional y el mariachi moderno.

El presente trabajo está dividido en seis partes, la primera el mariachi, la segunda de ellas es la etnomusicología, la tercera la organología, la cuarta es la musicología, la quinta es la sociología de la música y finalmente el mariachi global, mercadotecnia y mundialización.

Para realizar este trabajo fue necesario el apoyo de libros relacionados con el tema y las disciplinas mencionadas, así como del programa fínale 2012.

El mariachi

Este conjunto musical ha sido abordado por investigadores con formación diversa, es decir, etnomusicólogos, antropólogos, historiadores y musicólogos. Dentro de los etnomusicólogos encontramos a Thomas Stanford (1984), Jorge Arturo Chamorro (2006) y Héctor Villicaña (2010), antropólogos Jesús Jáuregui (2007), historiadores Irene Vázquez (1976) y Álvaro Ochoa (2000). Estos investigadores entre otros, han presentado trabajos

1 Se reconoce como el Occidente de México a Jalisco y estados colindantes.

enfocados al estudio del mariachi en los coloquios organizados por la Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, El Colegio de Jalisco, así como el Centro Universitario Sur de la Universidad de Guadalajara.

Los investigadores que se han enfocado a la tradición mariachera, han llegado a la conclusión que es necesaria la investigación centrada en cada región del mariachi[2], tomando en consideración que un solo investigador no puede abarcar con profundidad el estudio de todas las regiones del mariachi sobre todo, a partir de que quedó inscrito en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO[3].

El mariachi es un conjunto que tuvo su origen en la región Occidente de México, que comprende parte de los estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán, reconocida también como zona "nuclear del mariachi" (Jáuregui, 2007: 213). De igual forma se reconoce una zona extensa del mariachi que comprende los estados de "Sonora, Sinaloa, Durango, Guanajuato, Aguascalientes, Zacatecas, Estado de México, Guerrero y Oaxaca". [4]Esta zona extensa aplica en los mariachis modernos.

Hasta el momento se cuenta con algunos registros que permiten evidenciar que la palabra "mariachi" proviene del documento que se encontró en Rosamorada, Nayarit, por el historiador "Jean Meyer" (Chamorro, 2006: 16), donde se menciona que un sacerdote se quejó con el obispo de Guadalajara de unos mariachis escandalosos, en ese sentido, el sacerdote Cosme Santa Anna escribió una carta al obispo de Guadalajara en 1852 que dice "que por esos puntos los fandangos generalmente se llamaban mariachis". (Ochoa, 2008: 102). Asimismo, se afirma que el mariachi es reflejo de tres culturas bien definidas considerando a las "nativas y nativos, europeas y europeos, africanas y africanos" (Ochoa, 2008: 93).

El mariachi y la etnomusicología

La etnomusicología es una ciencia que estudia a las culturas musicales de los diversos países del mundo. Jaap Kunst, es el que le "acuñó el término de <<etno-musicología>> (Cruces, 2001: 59). Kunst realizó una serie de transcripciones que le permitieron comprender la importancia de reconocer las diversas culturas musicales. Mantle Hood, alumno de Kunst, al realizar algunas transcripciones musicales de la cultura de Gamelán, se percató de la complejidad que representa transcribir música de otras culturas:

> *...deben tenerse en cuenta un número de factores relacionados: la naturaleza y eficacia relativa de la notación en términos de la tradición musical particular a la que sirve, los problemas de la aplicación de la notación occidental a la música de otras tradiciones y la consideración de aproximaciones alternativas para la notación de la música no occidental (Cruces, 2001: 84).*

2 Se consideran dos zonas de mariachi, la primera es la zona nuclear del Mariachi, reconocida como Tierra Caliente, que comprende parte de los estados de Guerrero, México, Michoacán, Colima, Jalisco; así mismo, en lo que se refiere a la zona extensa, se tiene a Nayarit, Sonora, Sinaloa, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato y Oaxaca. Sin dejar de lado lo que se ha extendido no solamente en el interior del país, sino en otros países.

3 El 27 de noviembre de 2011 el mariachi quedó inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

4 Tomado de "Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, Secretaría de Cultura- Gobierno de Jalisco, 2012.

De lo anterior se puede entender que a partir de la etnomusicología las culturas musicales se deben estudiar entendiendo las prácticas culturales y aplicando métodos y modelos que permitan explicarlas. En ese sentido, la etnomusicología es el medio idóneo para estudiar a los mariachis, mismos que se deben de conocer desde su región, su pasado y presente. Seguramente, la música que interpretan tiene que ver con sus actividades de sobrevivencia, determinada por la región, sobre todo su región nuclear, y manifestarán en sus repertorios musicales todo lo que tenga que ver con las acciones cotidianas.

El mariachi y la organología

Es importante el estudio, la manufactura y características de los instrumentos musicales a través de la organología, el Etnomusicólogo Jorge Arturo Chamorro menciona al respecto

> *"La organología es una disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales en términos de su descripción física, propiedades acústicas, antecedentes históricos, técnicas de ejecución, uso, función y ocasión, tomando en cuenta que un instrumento musical puede servir como fuente e información para entender su relación con el hombre" (Chamorro, 1984: 51).*

El mariachi antiguo o tradicional es un conjunto que pertenece a los cordófonos, el cual utiliza instrumentos que son básicamente de cuerdas, donde se encuentran instrumentos como guitarrones de 6 órdenes, jaranas de 5 cuerdas, arpas de 28 o 36 cuerdas, vihuelas de cinco cuerdas, guitarra de golpe o jarana, de cinco cuerdas, violines y guitarras sextas. Prácticamente el mariachi moderno en ese sentido se va a diferenciar del tradicional porque se anexa la trompeta, mayor número de violines, ocasionalmente el teclado Hammond para canciones rancheras, flauta transversal para los huapangos, clarinetes para interpretar valses o polkas. Aunque por lo regular la trompeta va a predominar antes de los instrumentos mencionados.

En el caso de los mariachis tradicionales se puede encontrar que:

> *Antes de la utilización de la guitarra sexta, se echaba mano de la «guitarra quinta», guitarra de cinco órdenes de cuerdas, una o dos vihuelas y tres o más violines. Debido a la sustitución del arpa por el guitarrón, son pocos los mariachis modernos que incluyen el arpa, y en los mariachis que la mantienen, se ha vuelto más bien un elemento ornamental de los ensambles y poco funcional, dada la imposición de varias trompetas, abundantes violines y el guitarrón (Chamorro, 2006: 53-54).*

En la antigüedad, las cuerdas de los instrumentos, se elaboraban con tripa de gato, las cuales emitían un sonido especial. La vihuela originalmente es un instrumento cordófono de cinco órdenes de origen español que se ejecuta de forma polifónica. A diferencia de la vihuela española, la vihuela mexicana utilizada en los conjuntos de mariachi, se ejecuta de la forma "tañer a lo rasgueado", o "azotes", actualmente se le denomina a estos movimientos de la mano que rasguea "mánicos", y se utiliza ahora para el acompañamiento rítmico-armónico en la "sección de armonías". La figura de la vihuela mexicana es diferente de la

vihuela española, ya que la vihuela mexicana tiene en la tapa de atrás un abombamiento tipo concha de tortuga que es muy característico. La afinación de las cuerdas a partir de la primera de abajo hacia arriba, es la cuerda de Mi, la segunda cuerda es Si, la tercera cuerda es Sol, la cuarta cuerda es Re y la quinta cuerda es La.

La guitarra de golpe[5], quinta de golpe, guitarra colorada o jarana, es un instrumento de cinco órdenes que actualmente sólo lo utilizan los guardianes de la tradición los cuales son músicos integrantes de mariachis tradicionales. Éste instrumento además de ser parte de la sección de armonías utilizado para el acompañamiento armónico, también es un instrumento concertante solista. Normalmente, la afinación más común que utilizan los músicos tradicionales en el instrumento mencionado es la primera cuerda de abajo hacia arriba, Re, la segunda cuerda es La, la tercera cuerda es Mi, la cuarta cuerda es Do y la quinta cuerda es Sol.

La guitarra sexta o de seis ordenes, es el instrumento que vino a sustituir a la guitarra de golpe. Éste instrumento es más común y proviene de la cítara, regularmente era utilizado para ser instrumento concertante solista, pero en la agrupación de mariachi se utiliza para el acompañamiento armónico "tañer a lo rasgueado" o con azotes llamados "mánicos". La afinación de la guitarra sexta es la primera cuerda Mí, la segunda cuerda es Si, la tercera cuerda es Sol, la cuarta cuerda es Re, la quinta cuerda es La y la sexta cuerda es Mi. En algunos mariachis funciona también melódicamente, sobre todo en canciones rancheras, mismas que ornamenta de tal manera que produce cierta melancolía, conocida como "requinteo".

El violín es un instrumento melódico de cuatro órdenes, se ejecuta por medio de un arco con cerdas de pelo de caballo regularmente, aunque existen también de pelo sintético. La afinación del violín es de abajo hacia arriba es Mi, la segunda cuerda es La, la tercera cuerda es Re y la cuarta cuerda es Sol.

El guitarrón es un instrumento parecido a la vihuela pero de mayor tamaño, es utilizado como bajo, o para tocar los "bordones" que vino a sustituir al arpa. La particularidad de éste instrumento es que se toca armónicamente o sea a doble y a triple cuerda. La afinación de la primera cuerda de abajo hacia arriba es La, la segunda cuerda es Mi, la tercera cuerda es Do, la cuarta cuerda es Sol, la quinta cuerda es Re y la sexta cuerda es La octavada.

El arpa es un instrumento que está casi en desuso por los músicos de los conjuntos de mariachi moderno, es más utilizado por los músicos de mariachis tradicionales. Estos músicos utilizan el arpa tanto como instrumento concertante solista, así como acompañamiento armónico y como bajo. La afinación del arpa es regularmente sobre la escala de Sol tocando sobre todas las cuerdas y se va transportando y ajustando, según la tonalidad de la canción que se interpreta.

La trompeta es un instrumento utilizado por los músicos de mariachis modernos, esta pertenece a los aerófonos y a los instrumentos transpositores cuya afinación Si bemol es usada como instrumento melódico.

5 Guitarra de golpe: instrumento de cinco cuerdas que se utiliza en las agrupaciones conocidas como mariachi de la región de Tierra Caliente, también se le conoce como "guitarra quinta, guitarra colorada, guitarra tuxpeña, guitarra blanca o jarana". (Martínez, 2005: 9).

El mariachi y la musicología

Para Willi Apel, (1944), en su Harvard Dictionary 0f Music, musicología es un término que denota el estudio científico de la música y es equivalente al término alemán Mu'sikwissenschalt, introducido por Friedrich Chrysander en 1863.

Para Haydon (1941), la musicología es aquella rama del saber que tiene que ver con el descubrimiento y la sistematización del conocimiento sobre música[6].

Seguramente la musicología en el estudio del mariachi nos auxilia para conocer, analizar, estructurar y sistematizar los genéricos y géneros de la música de mariachi.

El género Son, es la parte medular del repertorio de la música de mariachi. Para el etnomusicólogo Thomas Stanford:

> *"La palabra Son es un vocablo venerable en la historia del canto y la danza mexicanos. El uso del término data por lo menos del siglo XVI [...] El diccionario de autoridades de la Real Academia de la Lengua [...] da la siguiente definición: Ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con arte, o música (Stanford, 1984: 7).*

La historiadora Irene Vázquez afirma:

> *...su aparición es pues, una de las consecuencias del mestizaje físico y cultural que se inició y delineó durante tres siglos de dominación española (Vázquez, 1976).*

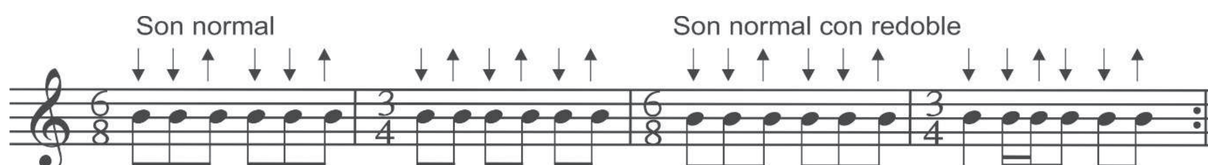
Otra aportación sobre lo que significa es la de Jas Reuter quien menciona:

> *...el son es,... música profana y festiva típicamente mestiza... se interpreta en reuniones sociales, en fiestas, festivales y lugares públicos como restaurantes a aire libre y plazas... es un género musical estrechamente ligado al baile... el baile es de parejas...es suelto, es decir, las parejas no se tocan. Suelen bailarse sobre tarimas que sirven de caja de resonancia al zapateo...la estructura del son combina partes puramente instrumentales con partes cantadas (Reuter, 1985: 151-152).*

Se abordará el género y el complejo genérico Son, para su análisis y estudio, clasificándolo de la siguiente manera: Sones naturales, son aquellos en los que se amalgaman o alternan los compases de 6/8 con 3/4 conocido como Sesquiáltera. La parte rítmica en los instrumentos de acompañamiento armónico como la guitarra de golpe y la vihuela en el compás de 6/8 dos grupos de tres corcheas; las dos primeras corcheas son ejecutadas con el mánico (movimiento de la mano que acompaña con rasgueos) hacia abajo y el tercero hacia arriba en los dos grupos es igual. En el compás de 3/4 regularmente son tres grupos de dos corcheas, en la primera corchea el mánico es hacia abajo y en la segunda corchea el mánico es hacia arriba igualmente en los otros dos grupos de dos corcheas. Hay también una variante en el compás de 3/4 en lugar de los tres grupos de dos corcheas, el primer tiempo es una negra con el mánico hacia abajo, posteriormente un grupo de dos semicor-

6 Hacia una definición del concepto de musicología Samuel Claro V. (2011) / Revista Musical Chilena Disponible: www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/.../14771 Consultado: 21/10/2014.

cheas seguido de una corchea, se le llama a este grupo el mánico de “redoble” o “aleteo”. En la primera semicorchea el mánico es hacia abajo, en la segunda semicorchea el mánico es hacia arriba y en la tercera corchea el mánico es hacia abajo y en el último tiempo se ejecutan un grupo de dos corcheas en la primera corchea el mánico es hacia abajo y el segundo mánico es hacia arriba, ejemplo:



Los sones naturales, de la tierra caliente de Michoacán, son similares a los que se ejecutan en el sur de Jalisco, la diferencia sería en la dotación de instrumentos, ya que en Jalisco casi no es utilizada el arpa en su lugar se utiliza el guitarrón que hace los bordones o bajos. También el mismo tipo de sones naturales, son similares en Colima, Nayarit y en una parte del Estado de México, además de la dotación de instrumentos es muy parecida a la dotación de grupos de Jalisco. A diferencia de éstos grupos los de Guerrero y zona del Balsas de Michoacán, tocan sones calentanos y gustos compartiendo con ésta región de Michoacán, solo que en esa zona se utiliza la tamborita instrumento de percusión como en la tierra caliente de Michoacán solo que en la tierra caliente se percute el arpa. Para diferenciar el tipo de sones de la tierra caliente a los del Balsas del mismo Estado y de Guerrero en Michoacán les llaman “sones planecos terracalenteños” y en el Balsas de Michoacán y Guerrero se les conoce como “sones calentanos.”

Un ejemplo del tipo de sones normales, de la región de la tierra caliente de Michoacán, sería el Son del jabalí, el mismo se comparte con la región de Jalisco con una versión parecida pero no igual, debido a la diferencia de fraseo, la instrumentación y en Michoacán se ejecutan con un aire más “arrechado, “calentito” (entendiéndose esto como ejecutados más rápido que en Jalisco), también en Nayarit y Colima se ejecuta dicho son con sus particularidades instrumentales y de ejecución.

En la zona del Balsas de Michoacán en Carácuaro y Guerrero se ejecuta un son que comparten en esa zona se llama el tecolotito, entre otros. También ejecutan bastantes gustos como el Gusto Federal, entre otros.
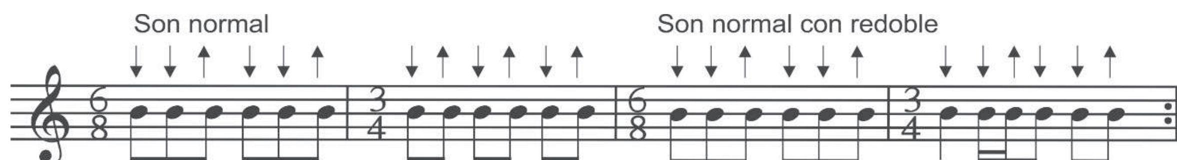
En la zona de Colima es muy usual el son del tesmo, que es un son natural, regular o derecho el cual se comparte con las otras regiones vecinas con sus particularidades.

En Nayarit es conocido el son del tejón, el cual también se comparte con sus regiones vecinas con sus características y particularidades.
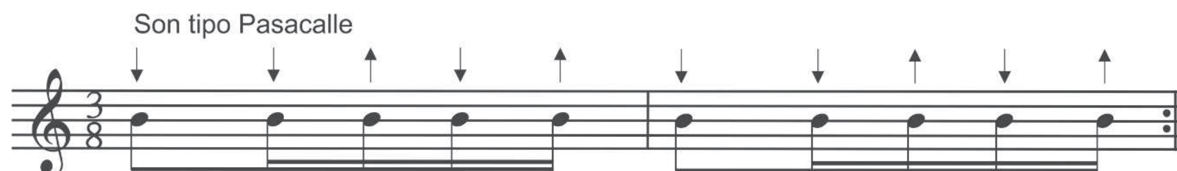
En la región de Jalisco particularmente en Tecolotlán, el Limón, el Grullo existen sones que se conocen como bordoneados o arrancazacates y también en la zona de tierra caliente como Jilotlán y Tecalitlán hay otros tipos de sones que casi no son compartido con las otras regiones vecinas como los sones de tipo pasacalles, un ejemplo sería el son del cuervo, también el tren y el pasacalle entre otros.

Tipos de sones:

A) Sones normales: Sesquiáltera combina 6/8 con 3/4.
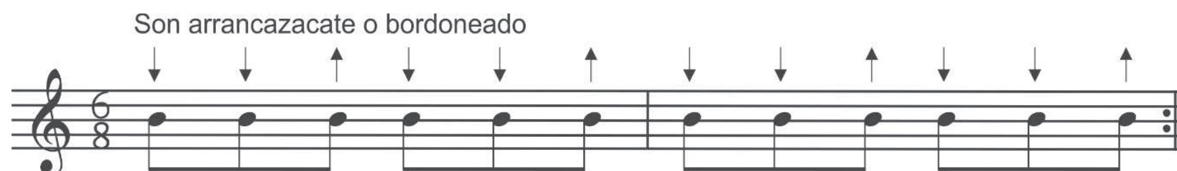


B) Sones tipo pasacalles: Compás de 3/8 inicia con una corchea y le siguen dos grupos de semicorcheas.



C) Sones combinados: Es la combinación de un son tipo pasacalle y tiene un cambio a un son normal.

D) Sones bordoneados o arrancazacates: Compás 6/8 dos grupos de tres corcheas.



E) Sones sofisticados, tipo pasacalles pero enriquecidos con polirítmia.

El mariachi y la sociología

Para Drosser (2012) La música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez nuevas relaciones entre los hombres. Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican ideas determinadas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce.

El mariachi en ese sentido ha contribuido a la creación del equipaje cultural del Occidente de México, así como de todo el país con las canciones y melodías que se crearon en el contexto social de la vida campesina. En sus letras se le canta al amor, al desamor, al paisaje campirano, a las labores del campo, a los animales y a los personajes que realizaron algún acontecimiento importante dentro de la historia de su región. También en los movimien-

tos armados que se han vivido en el país el mariachi aparece como parte de las músicas que nos dieron patria, ya que a través de las canciones que forman parte del repertorio de la música de mariachi están los corridos que narraban la fecha, el lugar, los personajes y sucesos dentro de la misma.

Por lo tanto desde un análisis sociológico

> *...se puede afirmar que la experiencia musical, genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad (Hormigos, 2012: 75-84).*

Un movimiento social generado por el fenómeno del mariachi ha sido sin duda alguna, la migración del campo a la ciudad, que realizaron los músicos de estas agrupaciones. En la ciudad, los mariachis no eran bien vistos, empezando por el atuendo campesino, ya que las habitantes de las ciudades decían que estaban en "paños menores" y por el escándalo que hacían (Jáuregui, 2007).

Finalmente los músicos de mariachi fueron adaptándose a la vida urbana, hasta llegar a formar parte de la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad ante la UNESCO, como ícono de identidad y de mexicanidad.

El mariachi global mercadotecnia y mundialización

La música tradicional nativa es preferida por la mercadotecnia dentro de la cultura capitalista, la cual entre otras cosas ha promovido la industria del disco y del video vendiendo además imagen, en ese sentido, el etnomusicólogo Jorge Arturo Chamorro menciona que:

> *...frente a este panorama de transnacionalización del mariachi, la que también se puede entender como globalización del mariachi, debemos reconocer que la tradición toma dos rumbos distintos. Por un lado, la tradición y el cambio, donde se oponen mariachi antiguo y mariachi moderno (este último jamás prescindirá del uso de la trompeta) como consecuencia de la modernidad y el negocio de la música popular mexicana, cuyo producto fundamental de mercado es la "canción ranchera" que hace a un lado al baile regional y al zapateado. Es por ello que el repertorio del mariachi jalisciense moderno abandona los viejos sones y jarabes, para reemplazarlos por la canción de moda en el mercado de la música popular mexicana. La imagen del mariachi en este ámbito es la "gala" y la agonía interminable del romanticismo vinculado a los clichés más conservadores del negocio musical, como la "canción ranchera", el "bolero ranchero", la "balada", el "bolero tradicional" y la "polka norteña", entre otros (Híjar: 2006: 110).*

La música de mariachi moderno a diferencia del tradicional, como se ha mencionado anteriormente, forma parte de la globalización y de su nuevo lenguaje, del que se dice que

> *...el mundo moderno incluye en su lenguaje cotidiano los conceptos clave del fenómeno de la globalización: "mundo sin fronteras", "economía global", "moneda global", transnacionales bilaterales o multilaterales, etc." (Beiza y Villicaña, 2004: 2).*

En ese mismo sentido Chamorro afirma que:

> *...lo global implica consumo y circulación a escala mundial mediante redes que vinculan a los agentes económicos.*
>
> *[...]El caso del mariachi moderno es un ejemplo claro del resultado de dicho proceso de reacomodos (Híjar, 2006: 356).*

De esa manera se encuentra que:

> *...el mariachi moderno es un conjunto integrado por dos secciones musicales inconfundibles. Por una parte la sección de la melodía, que incluye las voces humanas, las trompetas y los violines y por otra, la sección de la armonía, integrada por el guitarrón, la vihuela, la guitarra sexta y eventualmente, el arpa diatónica (Jáuregui, 2007: 279).*

Otra diferencia notoria que identifica a los mariachis modernos a partir de la comercialización y la mundialización, como ya se ha mencionado, es vender imagen utilizando otro tipo de atuendos que difieren del mariachi tradicional. Los atuendos del mariachi moderno son muy adornados y se puede decir que tiene implicación psicológica, además se escribe la música con el modelo occidental, en ese sentido:

> *...la etnomusicología ha expresado que el impacto masivo de occidente en la música tradicional del mundo se debe entender no solo como modernización, sino como occidentalización. A esto debemos agregar el paradigma de la tecnología a partir de la radio, el cine, el video y la industria discográfica (Híjar, 2006: 357).*

De lo anterior se puede afirmar que “el mariachi global ya es un producto del cambio, pero su participación global no radica únicamente en lo social, sino en lo económico” (Híjar, 2006: 362).

Seguramente, la mujer no se quedó atrás en ese contexto de la mercadotecnia del mariachi y los medios de comunicación serán el puente para lograr tal acción, encontrando a mujeres cantantes de notoria calidad, mismas que fueron acompañadas por los mariachis. En estas se encuentran Lucha Reyes, Carlota Noriega del Mariachi Las Coronelas, Lucha Villa, Lola Beltrán, Amalia Mendoza, La Prieta Linda, Flor Silvestre, María de Lourdes, Aída Cuevas, Lucero, así como duetos de mujeres, tales como: Las Hermanas Águila, Las Hermanas Padilla, Las Jilguerillas, Las Hermanas Huerta, entre otras.

En este contexto el mariachi comienza a transformarse en Performance on Stage hasta el punto de adquirir la categoría de gala de mariachi en el negocio de la música popular mexicana (Híjar, 2006: 361).

Otro aspecto global sin duda son: Los encuentros internacionales del mariachi. En ellos participan Mariachis de diversas partes del mundo, tanto varoniles, como femeniles y mixtos.

> *A partir de las últimas décadas del siglo XX se puede reconocer una presencia de mariachis en California, Texas, Arizona, Chicago y Washington, en donde se han formado notables ensambles de cuerdas y trompetas [...] Entre los mariachis más antiguos habría que mencionar al Mariachi Los Camperos de Nati Cano, el Mariachi Cobre de Randy*

Carrillo el Mariachi de Pedro Hernández en los Ángeles, (Híjar, 2006: 363)

Desde los Encuentros Internacionales de Mariachi celebrados en Guadalajara Jalisco, se ha sentido cada vez con mayor fuerza el impacto global del mariachi, no únicamente por la migración de músicos jaliscienses a California, sino por la reciente conformación de ensambles de otras regiones del mundo.

También se ha promovido el Encuentro de Mariachis Tradicionales. Por la Dirección de Culturas Populares y la Secretaría de Cultura de Jalisco. (Híjar, 2006: 364). En ambos Encuentros se incluyen galas de Mariachi en las que en el encuentro internacional aparecen los mariachis denominados mejores del mundo tales como Vargas, Camperos, De América, entre otros.

De tal forma se puede ver el efecto que el mariachi global ya es un producto del cambio, ero su participación global no radica únicamente en lo social, sino en lo económico (Híjar, 2006: 352).

De todo esto se puede mencionar que:

> *Un mariachi contemporáneo mexicano no se ve asimismo como un campesino, sino como un músico urbano, por lo que la identidad no quiere decir prevalencia de un momento histórico, sino el estado actual de la tradición (Híjar, 2006: 362).*

Es necesario conocer la opinión de maestros y estudiantes de la música de mariachi, para saber la problemática social que viven los mariacheros al emigrar de México hacia otras partes del mundo. Una problemática podría ser, la necesidad económica, el buscar mejores condiciones de vida a las que viven en sus comunidades y la otra sería la difusión de la música de mariachi en otros países. Por lo tanto se agregan entrevistas que se les hicieron a diferentes personas, maestros, estudiantes y personas que viven de la música de mariachi, para saber su opinión al respecto.

Entrevistas

Nombre: Columbo Méndez González, violinista, maestro de mariachis.
Edad: 76
Dirección: Calle San Andrés No. 3154 S.R. C.P.44810
Hora y fecha: 20 de Mayo de 2015, 9:00 A.M.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
COLUMBO: Realizan algo bueno porque son portavoces y embajadores de nuestra música, al ser ellos mariachi patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, sin que olviden que es aquí la cuna del mariachi no en otros países.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
COLUMBO: Por la falta de trabajo en sus comunidades y poblados, primero se acercan a las fronteras, ejemplo: Nati Cano de mariachi Los Camperos, se fue de Jalisco entre finales de los cuarentas y principios de los cincuentas, hizo el mariachi Chapala en la frontera y después se emigró para U.S.A. buscando mejor

vida. Desde aquellos tiempos se hacían giras porque se ponía mal el tiempo de trabajo, tocaban en carnavales en desde la década de los 50´s a los 80´s, a Mazatlán, ya que aquí no había trabajo, mariachis como los palmeros, los gavilanes, los rancheros, hacían una gira grande de tres meses a Tijuana puebleando hasta llegar a Tijuana 8 días en cada parte, en Nogales se celebraba el 5 de Mayo y se hacía la feria de las flores, el 4 de Octubre a la fiesta de San Francisco en Magdalena Sonora. En la década de los ochentas se compone la situación en Guadalajara, porque abrieron bastantes restaurantes de música folclórica donde trabajaron muchos mariachis.

ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan en el extranjero?

COLUMBO: Para buscar una vida mejor y tener un futuro mejor, hacer negocio, aprovechar los días malos de sus poblados y hacen bien que traten de buscar mejores horizontes, aprovechan a estudiar inglés y juntar para hacer sus casitas en sus poblaciones o ciudades que ahí se complica juntar más el dinero ya que o alcanza el salario de las tocadas y se tiene que tener de dos o más trabajos para juntar más o menos un dinerito.

Nombre: Francisco Rogelio Uribe Villamar, trompetista de mariachi
Edad: 42 años
Dirección: Calle Monte Ajusco No. 1078 Col. Lomas Independencia C.P. 44370
Hora y fecha: 21 de Mayo de 2015, 9:00 p.m.

ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?

ROGELIO: Que deberían de quedarse aquí y buscarle aquí mismo, ya que hay más opciones, pero no las buscan, muchos quieren que les caiga el dinero del cielo, aquí hay trabajo, en los restaurantes, por teléfono, promoverse por medio de tarjetas en los eventos.

ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?

ROGELIO: Por hacerse prácticos, dicen que les va mejor en el extranjero, pero abandonan sus familias, son incongruentes porque dicen que lo hacen por sus familias, pero las abandonan, algunos se van huyendo de los problemas y mandan lo mismo que aquí podrían ganar. Un grupo de mariachi de Guadalajara: Juventino, El vándalo, Leo, Chuy Montero, entre otros, en Julio de 2014 realizaron una gira para Alemania. Tocaban en un parque de diversiones pero no les cumplieron con lo que ofrecieron de sueldo y no les pagaron lo acordado. Otra cosa que les hicieron que les sacaban la ropa de la lavandería, ya que Vivian en una casa y les cobraban por lavar la ropa en una lavadora, pero que era el encargado de la lavandería, los trataban muy mal. Mencionan que sufrieron de discriminación racial.

ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan en el extranjero?

ROGELIO: Es como una especie de vanidad de decir que voy a Estados Unidos o a otros países, como por una aventura de conocer otros países, agarran la moda de que quieren ir a Estados Unidos porque todos quieren ir para allá y hacen que se crean los reyes del mundo los americanos, creo que de ahí sacaron la frase del "sueño americano". Yo creo que no cumplen con sus sueños, es también como una competencia si aquel pudo ir porque yo, sino conoces es como que no la hiciste o no estás completo. Unos lo ven como un máximo logro se oyen frases como estas: "crucé el charco", es una especie de pretensión o vanidad. Van aunque les vaya mal, porque regularmente no platican si les fue mal porque quedarían como tontos, pero he sabido de gente honesta que no le fue bien y

lo platican para que no se crean que “el león es como lo pintan”, como el grupo mencionado anteriormente que fue a Alemania.

Nombre: Luis Antonio Estrada Gómez.
Edad: 16 años.
Ocupación: Estudiante de guitarra de mariachi
Dirección: Calle Encino No. 475 Col. Bosques de Tonalá. Ton. Jal.
Hora y fecha: 19 de Mayo de 2015, 9:00 a.m.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
ANTONIO: Lo veo de dos formas distintas, una es que al emigrar, exportan la cultura musical de México, dando a conocer el Patrimonio del mariachi. La otra es la necesidad de buscar el sustento en otras tierras y falta de apoyo por parte de la gente de México.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
ANTONIO: En primera como menciono anteriormente, para ser reconocido en otros países llevando a todo el mundo su música pensando en que en México no se apoya la música de mariachi de igual forma que en otros países donde los contratan. Por otro lado la necesidad de conseguir dinero que creo les conviene les pagan mejor que en su tierra.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan a trabajar en el extranjero?
ANTONIO: Puede haber el peligro de que con el tiempo pierdan la chispa que los motivó a ser músicos de mariachi y de ser influenciados por otros estilos y otra forma de cultura y tengan que adaptarse a ella y lleguen incluso a olvidar su propia cultura y su lugar de origen.

Nombre: José Benjamín Baltazar García
Edad: 17 años
Ocupación: Estudiante de violín de mariachi
Dirección: Calle Bugambilias No. 35 Col. Jardines de Tonalá Ton. Jal.
Hora y fecha: 19 de Mayo de 2015, 10:30 a.m.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
JOSÉ: Que es bueno que lleven nuestra cultura a otros países, ya que así como absorbemos la música y cultura de otras partes del mundo, es bueno que también nosotros llevemos nuestra música a otros países.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
JOSÉ: Por la globalización en la influencia de las películas mexicanas de la época de oro, donde se empezó a exportar la imagen del charro y la música de mariachi como ícono de identidad mexicana. En esos países donde llegó el cine, pienso que la gente de otros países quería escuchar en vivo la música del mariachi y creo que inicia la demanda y por ese motivo los empezaron a llevar a otros países.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan a trabajar en el extranjero?
JOSÉ: Porque como no es tan común ver mariachis en otros países, pues aprovechan esa situación para vender su música de mariachi, además creo lo ven como una novedad por esa razón, les conviene y si les pagan mejor que en México pues les conviene ir y se quedan.
Nombre: Elizabeth Hernández Damián
Edad: 15 años
Ocupación: Estudiante de guitarra de mariachi
Dirección: Luna del Monte No 17 Col. Loma Bonita Ton. Jal.

Hora y fecha: 19 de Mayo de 2015, 11:30 a.m.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
ELIZABETH: Pienso que es bueno, para llevar un pedazo de México a otros países a través de su música de mariachi y difundirla para que se conozca aún más.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
ELIZABETH: Creo que a la gente de otros países se hace extraordinario escuchar la música de mariachi porque allá no existen tantos mariachis, además por obtener mejores ganancias económicas y beneficiarse de esa situación.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan a trabajar en el extranjero?
ELIZABETH: Que está bien porque si a la gente de otros países les gusta la música de mariachi y a los mariachis les conviene lo que les pagan y el trabajo que se les da en otros lados, pues aprovechan y se quedan.

Nombre: Alan Eduardo Aguilar González
Edad: 17 años
Ocupación: Estudiante de guitarra de mariachi y de flamenco
Dirección: Manuel González Ortiz No. 161 Col Basilio Vadillo Ton. Jal.
Hora y fecha: 20 de Mayo de 2015, 10:00 a.m.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
ALAN: Pienso que está bien, ya que como creo que no hay tantos mariachis en otros países es una buena forma de darse a conocer en otros lados si se tiene la oportunidad de viajar a otros países aprovecharla. Si yo tuviera la oportunidad de darme a conocer en otros lados.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
ALAN: Porque la gente de otros países creo que los reconoce y los contratan, ya que se dan cuenta de la calidad de esos mariachis y de su música y la necesidad de los mariachis de buscar mejor suerte económica.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan a trabajar en el extranjero?
ALAN: Se quedan porque pienso que les fue muy bien y mejor que en su país y aparte si les gusto el lugar, el trato que les dan las personas de esos países pues se quedan.

Nombre: Karla Yazmín Ramírez García
Edad: 16 años
Ocupación: Estudiante de violín de mariachi
Dirección: Calle Manzano No. 11 Col. Basilio Vadillo Ton. Jal.
Hora y fecha: 20 de Mayo de 2015, 11:00 a.m.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
KARLA: Que está bien porque es una música que se generó aquí y se ha dado a conocer por los mariacheros en otras partes del mundo.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
KARLA: Creo que es más por dar a conocer el mariachi en otros países del mundo y aprovechar para viajar los mariacheros a otros lados ya que económicamente creo que aquí también les va muy bien a los mariachis.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan a trabajar en el extranjero?
KARLA: Que si a los mariacheros les gustó el lugar, conocieron a otras personas y hacen su vida en otros países y son felices, pues se quedan y ya no se regresan, por no tener motivos y creo que también económicamente si les ofrecen mejor sueldo que logre motivarlos a quedarse además de hacer su familia o su vida allá se quedan.

Nombre: Osvaldo Daniel Gómez Aguayo
Edad: 16 años
Ocupación: Estudiante de violín de mariachi
Dirección: Calle Loma del Norte No. 4 Col. Loma Bonita Ton. Jal.
Hora y fecha: 21 de Mayo de 2015, 11:00 a.m.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que trabajan en el extranjero?
OSVALDO: Quizá sea porque en otros países pienso que aprecian más la música de mariachi que aquí en México, ya que año con año me doy cuenta que vienen de todas partes del mundo al Encuentro Internacional del Mariachi a Guadalajara en el mes de Septiembre y puedo notar que vienen con entusiasmo a aprender de nuestra música y participar ejecutando la música de esta tierra que es la del mariachi. Por eso creo que invitan a los mariacheros a otros países para difundir esta música de mariachi.
ACT: ¿Sabe cómo fue que llegaron al extranjero, motivos?
OSVALDO: Para ser reconocidos en otros países como mencioné anteriormente y aprovechar para ganar más dinero que en México.
ACT: ¿Qué opina sobre los mariachis que se quedan a trabajar en el extranjero?
OSVALDO: Pienso que al ser reconocidos en otros países, les ofrecen mejores ganancias económicas que en México y logran ser felices fuera de su patria, es suficiente motivo para quedarse.

A raíz de las entrevistas realizadas a personas que estudian, conocen y transmiten la música de mariachi se pueden escuchar diferentes opiniones. Por una parte, algunos estudiantes creen que el mariachero emigra por viajar, conocer lugares, gente y no les importa si ganan más o no que en su país, ya que en México se gana bien con la música de mariachi. Otros estudiantes piensan que es lo contrario, que lo hacen para tener una mejor calidad de vida que en México, porque piensan que se les paga mejor fuera que aquí.

Los músicos encargados de transmitir la música de mariachi opinan que ha sido parte de los logros que ha obtenido el mariachero, ya que anteriormente se tenían más carencias económicas en las décadas de los cincuentas a los ochentas y tenían la necesidad de emigrar para buscar mejor fortuna. También mencionan que a partir de los ochentas se mejoró el trabajo de mariachero, debido a la apertura de varios restaurantes y bares con el giro de la música de mariachi, así como de bailarines y cantantes, cosa que ayudó a que el mariachero pudiera tener mejor sueldo y no tener la necesidad de emigrar. Comentan además que al salir del país el mariachero es un embajador al difundir la música mexicana del mariachi a otros países del mundo.

Los músicos de mariachi que trabajan en México y que les va bien, opinan que no tienen necesidad de emigrar a otros países para ganar mejor, ya que aquí se gana bien, además comentan que uno de los motivos que algunos mariacheros tienen para irse a trabajar al extranjero es por su familia y la abandonan, es una contradicción.

Como se puede observar, las opiniones difieren entre sí según la óptica en que se vea, pero es importante como se mencionó anteriormente, hacer entrevistas para saber dichas opiniones de los diferentes grupos sociales a las que pertenecen los estudiantes, trabajadores y maestros de la música de mariachi. Todo ello acerca del fenómeno de la migración de los mariachis de México hacia otras partes del mundo, exportando su música, la cual ha sido aceptada por músicos de otros países, esto se demuestra a partir de los encuentros

internacionales de mariachi que se celebran año con año en Guadalajara Jalisco. En dicho encuentro los músicos de mariachi de diversos países del mundo se dan cita participando en los talleres de mariachi donde aprenden las técnicas de ejecución de los instrumentos de mariachi, así como en conferencias, coloquios para aprender también acerca de la cultura del mariachi.

En conclusión, los músicos de mariachi, sea cual sea el motivo que los hizo emigrar tanto a las grandes ciudades de México como a otros países ha creado un fenómeno global al vender su música a otros países. De esa manera se han generado giras de trabajo, talleres de música, festivales, presentaciones en las salas importantes de distintos países del mundo, por lo que el mariachi se ha convertido también en música global.

Reflexiones

Todavía faltan muchas investigaciones acerca del fenómeno sociocultural conocido como mariachi, tanto de mercadotecnia y de globalización, por eso es importante realizar etnografía urbana a partir de la aplicación de entrevistas e historias de vida. También es necesario acudir a los archivos municipales y los medios de difusión, fonotecas y hemerotecas para encontrar los diversos hechos históricos que permitan conocer el pasado. Asimismo, realizar trabajo de campo que permita conocer la organología de los instrumentos, las formas de ejecución y su manufactura para preservarlos. Es importante realizar trabajo de investigación en bibliotecas de música, para encontrar partituras donde la musicología haga su trabajo de análisis musical.

BIBLIOGRAFÍA

BEIZA PATIÑO, José y Villicaña Torres, Héctor Ernesto, et al, (2004), Historia Nacional, 2da edición, Editorial CENGAJE LEARNING, México.

CHAMORRO, ESCALANTE, Jorge Arturo (2006) Mariachi antiguo jarabe y son, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Culturas Populares.

CRUCES, Francisco, et al (Eds.) (2001) La culturas musicales, lecturas de etnomusicología, Editorial Trotta, Madrid.

DROSSER, Ch. (2012) La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical, Barcelona Ariel.

HÍJAR SÁNCHEZ, Fernando (coordinador) (2006) Música sin fronteras, ensayos sobre migración, música e identidad, Dirección General de Culturas populares e Indígenas, México.

HORMIGOS RUIZ, Jaime. (2012). La Sociología de la Música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. Barataria. Revista Castellano-Manchega de

Ciencias sociales. 75-84.

Disponible: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322127624005

JÁUREGUI, Jesús, El mariachi, (2007) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

MERRIAM P. Alam (1964) The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

OCHOA SERRANO, Álvaro, (2001) De Occidente es el mariache y de México. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C.

_________ (2000) Mitote fandango y mariacheros, Zamora: El Colegio de Michoacán A.C. y El Colegio de Jalisco A.C.

REUTER, JAS, (1985) La música popular de México. 4ta edición, Editorial Panorama, México.

STANFORD, Thomas, (1963) El Son Mexicano, México: Colección SEP-Ochentas, 1984

__________ "Lírica Popular de la Costa Michoacana" Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo XVI.

VAZQUÉZ, VALLE, Irene (1976) El Son del Sur de Jalisco: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.

VILLICAÑA, TORRES, Héctor Ernesto, (2010) Practica Musical y Experiencias Performativas del Mariachi en el Barrio de San Juan de Dios de Guadalajara, Jalisco Tesis de la Maestría de Ciencias Musicales en el Área de Etnomusicología, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, de la Universidad de Guadalajara.

Nota: Las citas de Híjar: 2006 corresponde a

CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo, (2006), El Mariachi global: entre la identidad la mercadotecnia de Música sin fronteras, ensayos sobre migración, música e identidad, Fernando Híjar Sánchez, et al (Coordinador) Dirección General de Culturas populares e Indígenas, México, D.F.

La creatividad en los métodos de educación musical. - Los diferentes enfoques de acuerdo a grandes pedagogos musicales.

Laura Orozco Ramos

Flautista. Catedrática de la Universidad de Guadalajara

Introducción

El concepto de creatividad se refiere a la habilidad que tenemos los seres humanos para crear algo nuevo y resolver problemas de manera espontánea y original, usando los recursos disponibles (conocimiento, experiencia y herramientas) que tenemos a nuestra disposición. Concretamente tiene que ver con el fenómeno de "crear" algo nuevo y original. Puede ser una solución a un problema, una idea, un objeto (de uso o de arte) o una actividad.

Los grandes pedagogos musicales le otorgan un lugar especial e importante al desarrollo y promoción de la creatividad en la clase de música. Aquí, la creatividad se puede manifestar de varias e infinitas maneras, entre las que destacan desde un simple reacomodo de partes (ritmos, movimientos, notas, letras etc.), la interpretación de una obra, la audición activa, exploración de objetos sonoros, movimiento corporal, hasta la creación de una obra musical original.

Para desarrollar la improvisación y creatividad en los diferentes niveles básicos de la educación musical podemos inspirarnos y apoyar nuestro trabajo en las propuestas de los pedagogos musicales más importantes. En el presente trabajo incluyo a los que a mi parecer han aportado más en el área de creatividad, sin dejar de reconocer que hay otros que pueden aportar en menor medida.

Jaques Dalcroze (Austria, 1865 - Ginebra, 1950). El enfoque principal del método Dalcroze, que se basa en "sentir" la música antes de "pensar", provee de un marco ideal para el desarrollo de la creatividad en la clase de música. En principio, espera del propio maestro que tenga habilidades de improvisación al piano, ya que para muchos de los ejercicios de aprendizaje (la mayoría a través del movimiento), el maestro debe promover conceptos musicales, ideas, imaginación y sentimientos en los estudiantes. Se trata de que el alumno "sienta" los elementos musicales (altura, ritmo, intensidad y duración) por medio del movimiento y expresión corporal, hasta llegar a descubrir su propio lenguaje artístico. A través del canto, la palabra, el movimiento corporal, los instrumentos melódicos y de percusión, crean composiciones que expresen sentimientos, emociones, hechos y circunstancias. (Ortiz, 1994: 161-171).

Entornos de creatividad

1. Movimiento Corporal. Promueve movimientos libres y espontáneos: a) Naturales o básicos (saltar, marchar, etc.) en combinaciones diferentes. b) Analíticos con diferentes partes del cuerpo (rotar, flexionar, contraer, relajar). c) Con matices (fuertes-suaves, directos-indirectos, fluidos-contenidos, etc.). d) De diferentes acciones (como empujar, golpear, jalar, torcer, etc.). e) Crear coreografías o movimientos usando aros, cintas, banderines, etc. f) Crear varias poses donde cada una corresponde a un movimiento. g) Relacionar intensidad con movimientos acordes; fuerte-martillar, medio remar, piano-pintar. h) Crear coreografías grupales a música, con frases claras donde el movimiento cambia con los temas y frases.

2. Ritmo. a) Improvisar un texto sobre un ritmo dado. b) Aplaudir ecos rítmicos. c) Crear ritmos en rueda. d) Expresar sentimientos (enojo, alegría, etc.) con rimas o preguntas y respuestas.

3. Melodía – Canto. a) Improvisar con dos notas en preguntas y respuestas hasta llegar a la pentatónica con y sin texto. b) Componer canciones, empezando con preguntas y respuestas por frases. c) Mostrar la línea melódica con el brazo y todo el cuerpo.

4. Instrumental. a) Crear efectos o impresiones con objetos o instrumentos (lluvia, alegría, tempestad, etc.). b) Crear composiciones usando los timbres y características sonidos de los instrumentos de percusión (gong, triángulo, maracas, etc.) y moviéndose.

Zoltán Kodály (Hungría, 1882-1967). El método Kodály se basa en el desarrollo de la musicalidad del niño. Esto incluye la “alfabetización” (lecto-escritura musical, conocimiento y dominio del solfeo), principalmente por medio del canto (solo y grupal). Utiliza cantos folclóricos y música de “calidad” como material primario, así como ejercicios y obras que él compuso (basado en su gran trabajo de recopilación de material folclórico) con fines didácticos.

Aunque se trata de un método estructurado, permite la creatividad dentro de un marco controlado por el conocimiento adquirido. Es decir que las oportunidades de improvisación son dadas utilizando sólo los elementos musicales que ya domina el estudiante.

De acuerdo a este principio, la materia de música debe de ser enseñada de forma intelectual (planeada y organizada) primero, lo que luego permitirá desarrollar la parte emocional con actividades de creatividad e improvisación. Así, la experiencia de esta actividad creativa será más enriquecedora que si se hace de manera liberal.

Entornos de creatividad

La metodología de la improvisación y el movimiento corporal comienza con la imitación y se basa en el entrenamiento por estimular en el alumno la sensación de la forma y profundizar su musicalidad.

1. Movimiento Corporal. Promueve movimientos libres y espontáneos: a) Básicos (saltar, marchar, etc.) en combinaciones diferentes, improvisando con ejercicios del método Dalcroze. b) Inventar gestos para describir canciones o emociones.

2. Ritmo. Creación de ritmos con: a) Fichas rítmicas (cada ficha una figura rítmica). b) Actividades de preguntas y respuestas. c) Percusiones corporales.

3. Melodía - Canto. a) Improvisar con pregones, ecos y rimas (gradualmente con dos notas hasta llegar a la pentatónica y después con toda la escala). b) Crear melodías con notas preestablecidas en compases de cuatro tiempos y empiezan usando solo dos compases. c) Improvisar cada dos compases, pasando de uno a otro sin parar.

4. Armonía. Actividades que preparan para la improvisación. a) Cantar canciones con ostinatos melódicos, quadlibet, canon, hasta llegar al canto a dos o más voces (polifonía). b) Cantar arpegios y acordes. c) Transportar melodías a otras tonalidades. d) Analizar escalas y armonías.

5. Instrumental. Se promueve la improvisación aunque de forma controlada por el nivel de los alumnos. La improvisación se limita a un número determinado de compases, a ritmos específicos, a cierta tonalidad y cadencia, y se provee al alumno de unas bases para que desarrolle su imaginación y no se pierda en la infinidad de elementos musicales. (Szony, 1973:70).

Maurice Martenot (París, 1898-1980). El método Martenot tiene como objetivo desarrollar la sensibilidad general, la vida interior, la disciplina, la imaginación, el autocontrol para motivar a encontrar el placer de construir, expresar, compartir, descubrir y crear. Es un método activo donde hacer música, explorar el sonido y expresarse, son pasos con los que comienza, para abordar más tarde la teoría y la comprensión intelectual. El juego es la actividad motivadora y ayuda a desarrollar la creatividad. Concibe a la improvisación como un modo diferente de aprendizaje y a la vez considera que el alumno se conoce y se descubre a sí mismo creando su propio lenguaje. Así pues, la creatividad tiene mucha importancia en su método.

> *El impulso creador es particularmente favorable para hacer sentir el significado profundo de la música. Posee, además, un notable valor educativo y responde a la necesidad de expresión del ser humano. Por estas razones hay que insistir particularmente sobre el desarrollo de las facultades que favorecen la improvisación. (Martenot, 1957:35)*

El proceso metodológico es el propuesto por la pedagoga Montessori: Imitación, reconocimiento, reproducción y creación. Siendo la creación donde demuestre el dominio de todos los conocimientos impartidos. (Arnaus, 2007: 60).

Entornos de creatividad

1. Ritmo. a) Crear fórmulas rítmicas en juegos como: "El collar" (secuencia: ritmo-dado, improvisación, ritmo-dado, etc.). b) Escuchar una improvisación del maestro a la vez que

repiten una fórmula rítmica. c) Expresar un sonido con "la" o "bam" de forma crescendo o diminuendo (mano abierta o cerrada).

2. Melodía. a) Realizando ecos, imitando al maestro y creándolos (con diferentes ritmos o sonidos; o con boca cerrada o abierta), b) Llamar a sus compañeros con entonaciones expresivas diversas (alegre, interrogativo, etc.). c) Cantar libremente. d) Contestar a una pregunta melódica dada por el maestro cambiándole el ritmo, suprimiendo notas, con el mismo ritmo que la pregunta, repitiendo diferentes notas, etc.

3. Armonía. a) Cantar respuestas (resolver a la tónica) a preguntas que quedan en suspenso dadas por el maestro, b) Cantar respuestas que no resuelvan a la tónica sino que descansen en otro grado (le llama "coma" ') e improvisar "en collar" (pregunta-coma-pregunta-respuesta, etc.). (Martenot, 1967:37).

Edgar Willems (Bélgica, 1890 – Suiza, 1978). Su método se fundamenta en las bases psicológicas de la educación musical y la psicología del niño. Dentro de sus objetivos se encuentra el hacer que los niños amen la música y la practiquen con alegría con el canto o con los instrumentos. Desarrolla el instinto rítmico, la audición, la sensorialidad, la emotividad, la inteligencia ordenada y creadora. (Willems, 1973:3). Su plan de trabajo incluye el desarrollo de la improvisación e invención como un aspecto clave.

Contempla la creatividad como una posibilidad de expresión. Plantea a través de la psicología las etapas de la imaginación para llegar a la verdadera creatividad.

1. La imaginación receptiva, de naturaleza sensorial, que interesa hasta la naturaleza fisiológica del ser humano.

2. La imaginación retentiva, o la memoria donde puede retener rápida o lentamente.

3. La imaginación reproductora, la cual repite lo que se registró.

4. La imaginación constructiva o inventiva donde combina elementos conocidos.

5. La imaginación creadora donde gracias a diversos elementos psicológicos, produce elementos nuevos o desconocidos. (Willems, 1981:57).

Entornos de creatividad

1. Movimiento corporal. a) Inventar marchas, saltos y movimientos.

2. Ritmo. a) En los inicios, aplaudir o golpear con pies ("choque sonoro") con ritmos no pensados en compases no definidos, como el niño deseé, y posteriormente con más estructura, inventa frases rítmicas con estructura definida, en un compás dado.

3. Melodía. a) Emplear la fórmula de preguntas y respuestas: tema, respuesta no conclusiva, tema y respuesta final conclusiva.

4. Armonía. a) Improvisar con “la, la, la” mientras el maestro toca una cadencia en el piano (i.e. I-I-V-I-IV-I-V-I). Después en el curso de “pre-solfeo” la improvisación se hará con el nombre de las notas, tratando de que adquiera conciencia de las funciones tonales (Tónica, Dominante y Subdominante).

Para Willems la clave de la improvisación debe buscarse en la vida interior del artista, que muestra la expresión espontánea de la vida.

También habla de la composición donde propone que se respete las bases psicológicas; para el ritmo, el movimiento ordenado; para la melodía, la sensibilidad afectiva; para la armonía, la síntesis y el análisis de los sonidos vividos; también el sentido modal y el sentido tonal, prueba de la vida interior. Fomenta el uso de música tonal y de calidad (critica al serialismo). (Willems, 1981:127-132).

Carl Orff (Munich, 1895-1982). Con su obra Orff-Schulwerk, Orff propone la improvisación como elemento principal para la experiencia y aprendizaje musical. Parte de los intereses naturales de los niños por el canto, recitar, bailar y tocar instrumentos para desarrollar sus capacidades expresivas y perceptivas. Los tres pilares de su enseñanza son Lenguaje, Movimiento y Música. Sus actividades de improvisación tanto rítmicas como melódicas e instrumentales son graduales en complejidad, partiendo de lo que él llama “música elemental”, con elementos que el niño ya domina. Usa la pentafonía como material de improvisación melódica, armónica e instrumental. El fin primordial del método Orff es que el niño se acerque a la música a través de vivencias y juegos y que sea capaz de manejar elementos musicales tomando parte activa en la improvisación y creación de pequeñas obras.

Entornos de creatividad

1. Movimiento corporal. a) Realizar movimientos elementales y no dancísticos como andar, trotar, etc. en diferente direcciones. b) Improvisar movimientos corporales para expresar la música usando todo el espacio del lugar. c). Realizar coreografías de acuerdo a un tema o canción. d) Practicar danzas populares sencillas de las regiones conocidas de diferentes países, comenzando con las propias.

2. Ritmo. a) Para descubrir valores rítmicos usa el lenguaje con palabras o rimas. b) Improvisa en forma de pregunta y respuesta creando nuevas frases rítmicas. c) Uso libre y espontáneo de dinámicas (forte-piano) y elementos expresivos (de emociones).

3. Melodía. a) Llamadas a alguna persona, utilizando libremente dos notas (so-mi). b) Ecos, pregunta y respuesta creando nuevas de frases melódicas pentatónicas. c) Improvisa pregones.

4. Armonía. a) Tocar armonías sencillas (bordones I-V; I-V-VIII, etc.) en xilófonos y/o carillones acompañando improvisaciones de melodías pentatónicas en su inicio.

5. Percusión corporal (prepara la ejecución instrumental). a) Crea ritmos con el cuerpo (pies-rodillas-aplausos-dedos). b) Crea preguntas y respuestas usando percusiones

corporales. c) Crea ostinatos con percusiones corporales donde acompaña frases o rimas.

6. Instrumental. a) Toca e improvisa ostinatos rítmicos en instrumentos de percusión. b) Toca los ostinatos rítmicos en xilófonos acompañando melodías pentatónicas en la primera etapa. (Sanuy, 1969:12-66).

Murray Shafer (Canadá, 1933). Su obra psicopedagógica se fundamenta en el hacer y crear. Su filosofía es abierta y flexible con enfoques de creatividad y la dirige a la estimulación temprana de las capacidades de cada alumno.

Su enfoque hacia la Educación Musical es "para la experiencia y el descubrimiento" ya que para que un trabajo sea verdaderamente creativo, las respuestas serán nuevas, y la información no se analiza. En una clase creativa trabaja una comunidad (y no un grupo y un maestro) y es a través de preguntas que se estimula a realizar descubrimientos. (Shafer, 1975:24)

Escribió un libro titulado El compositor en el aula (1965), donde habla de la música y la creación musical. Todos los títulos de sus libros son creativos: Limpieza de oídos (1967), Cuando las palabras cantan (1969), El rinoceronte en el aula (1975), El nuevo paisaje sonoro (1969). En sus libros propone que cada persona invente su propio idioma onomatopéyico, coleccionando sonidos del hogar y de la calle e improvisando con ese material en pequeños grupos. Presenta muchos trabajos o ejercicios para desarrollar el oído o "reconocer el paisaje sonoro".

En su currículo (de cuatro años) trabaja la creatividad de la siguiente manera: Año 1, Exploración libre para descubrir repertorios de sonidos. Año 2, Creatividad controlada, trabajo con formas propuestas. Año 3, Composición libre (dentro del control). Año 4, Dos proyectos: Personal (creativo o académico) y Social (investigación grupal o individual de una situación socio-acústica; como el proyecto sobre Paisaje Sonoro Mundial) (Shafer, 1975:74).

En su libro El compositor en el aula (1969) Shafer utiliza un tema como "disparador" para proceder a representar la realidad. Propone tres diferentes ideas: 1. por Imitación del sonido que produce un objeto que se representa; 2. Por Analogía sonoro-visual del movimiento que describe un objeto que se representa, a través de la narrativa se representa una realidad que evoluciona en el tiempo; y 3. Mixta usando la imitación y la analogía, como ejemplo la sirena de la niebla que cubre la ciudad, donde la niebla se representa analógicamente por el movimiento que describen las nubes en su desplazamiento; la sirena de niebla se representa por la imitación de su propio sonido. Empezar con analogías como el amanecer en la ciudad (el ascenso del sol) canta el gallo, etc. Analogías como en Rapsodia en azul y Nueva York, etc. Otro ejemplo es imitar sonidos de la naturaleza y reales como la lluvia en la ventana, el tráfico. Cada alumno propone y el grupo selecciona algunas y se ponen en práctica. Se hace una grafía que muestra la evolución de la altura a lo largo del tiempo y otro dibujo para representar la intensidad. También propone mostrar la capacidad de la música para provocar emociones, y el gesto musical y su respuesta afectiva. En emociones como alegría-miedo, un ejemplo sería: un dibujo de una fiesta (cantos, danzas) y se narra que aparece un lobo se producen gritos (con inflexiones melódicas, tempo e intensidad) tocan instrumentos (con intensidad, duración, altura y color), y gestos dramáticos que despierten emociones y se registra la obra gráficamente. (Berrade, 2010:90-93).

Shafer muestra en sus libros un compendio de proyectos, los cuales intentan actuar como disparadores de la creatividad del docente y del alumno. Con propuestas diferentes que abarcan todos los sentidos y promueven la interdisciplinariedad y el cultivo de la sensibilidad estética. (Frega, 1997:121).

John Paynter (Inglaterra, 1944). Se le considera como el compositor contemporáneo que más aportaciones teóricas ha brindado a la educación musical. Su libro Sonido y estructura, presenta un currículo de educación musical que se basa en la creación; en el cual el alumno aprende componiendo, interpretando, reflexionando desde sus propias obras (Berrade, 2010:106).

Su obra es una guía práctica, y no un curso o un método, en la cual propone juegos, ejercicios y pequeñas piezas musicales escritas con grafía analógica, de ejecución sencilla y aprendizaje rápido. Decreta a la creatividad como base del currículo musical. Propone usar los materiales a disposición, la imaginación y la creatividad como soporte fundamental de la exploración. Utiliza su propia grafía con dibujos que muestran el movimiento en un espacio y tiempo del sonido. Propone que los alumnos no especializados en la música o en su escritura convencional puedan componer, interpretar obras y expresarse. Espera que el alumno pueda realizar música fuera de la escuela (en las fiestas o reuniones) con las destrezas adquiridas por intuición o propia gestión. Su método practica la notación analógica elegida por los alumnos, también el entrenamiento auditivo del sonido y su percepción. Trabaja la escritura y lectura de ritmos y melodía como resultado después de un entrenamiento por proyectos creativos.

Se basa en la emotividad y quiere aludir a la inteligencia del sentimiento para el desarrollo de la creatividad, la imaginación y la sensibilidad a través del mundo de los sonidos. Cree que con el desarrollo de estas actividades el niño favorece el sentimiento de pertenencia, se concientiza con el mundo y se capacita para entender las dificultades de la vida. Para esto propone en sus libros sustentos teóricos hacia la autogestión y métodos originales de enseñanza que se basan en desarrollar la inteligencia, entrega, creatividad y organización. (Espinosa, 2007:107-111).

En términos generales los métodos de pedagogía musical que más promueven la creatividad en el ámbito escolar son (de mayor a menor): Paynter, Shafer, Martenot, Willems, Orff, Dalcroze y Kodály.

En México, el programa de la Secretaría de Educación Pública contempla la creatividad musical como uno de los pilares del currículo de la educación musical en nuestro país. Por ejemplo, en el nivel preescolar, el campo formativo de Expresión y apreciación artística tiene como propósito fundamental,

> *Usen la imaginación y la fantasía, la iniciativa y la creatividad para expresarse por medio de los lenguajes artísticos (música, artes visuales, danza, teatro) y apreciar manifestaciones artísticas y culturales de su entorno y de otros contextos. (RIEB preescolar, 2011 : 17).*

El Programa de Primaria también reconoce la importancia de desarrollar la creatividad y establece que

> *La actividad artística basa sus principios en la capacidad de crear, inventar, reinventar, combinar, modificar y reelaborar lo existente a partir de la imaginación;.....donde recupera el proceso que sigue para transformar lo aprendido y crear algo nunca antes hecho por ellos, lo que representa el proceso imaginativo y creador. (RIEB primaria, 2011 : 181).*

El programa de estudios de Secundaria establece como propósitos de la educación artística el que:

> *Adquieran los conocimientos y las habilidades propios de los lenguajes artísticos: artes visuales, expresión corporal y danza, música y teatro, que les permitan desarrollar su pensamiento artístico, paralelamente a sus actitudes y valores, mediante experiencias estéticas que favorezcan su creatividad. (RIEB secundaria, 2011 : 13)*

El concepto de creatividad en la enseñanza de la música nos invita a cuestionar nuestra capacidad de generar y proveer oportunidades para que nuestros estudiantes desarrollen esta importante habilidad. Más aún, nos cuestiona a nivel personal como maestros, si somos creativos en nuestro quehacer educativo y profesional, si aprovechamos las oportunidades que se nos presentan de creatividad, y si somos lo suficientemente flexibles y abiertos a nuevas propuestas.

Bibliografía

ARNAUS, A. (2007). Maurice Martenot. En M. DIAZ y A. GIRÁLDEZ (Coords.), Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical: una selección de autores relevantes. Barcelona: Editorial Graó.

BERRADE, J (2010) Estrategias para enseñar y aprender música en el aula: La creación. En GIRÁLDEZ, A. (Coord.). Didáctica de la música. Barcelona: Grao.

DEL BIANCO, S. (2007) Jaques Dalcroze. En DIAZ, M: GIRÁLDEZ, a (Coord.) Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical: una selección de autores relevantes. Barcelona: Editorial Graó.

DÍAZ, M (2007) Howard Gardner. En DIAZ, M: GIRÁLDEZ, a (Coord.) Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical: una selección de autores relevantes. Barcelona: Editorial Graó.

DÍAZ, M; FREGA A. L. (1998) La creatividad como transversalidad al proceso de la educación musical. España: Amarú ediciones.

ESPINOSA, S. (2007). Creación y pedagogía: los compositores van al aula. En DIAZ, M: GIRÁLDEZ, a (Coord.) Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical: una selección de autores relevantes. Barcelona: Editorial Graó.

FREGA, A. L. (1997). Metodología Comparada de la Educación Musical. Tesis de doctorado en Música, mención Educación. Argentina: Edición CIEM (Centro de Investigación

Educativa Musical).

GARDNER, H. (1993): Creating minds, New York: Basic Books.

LOPEZ, S (2007) Carl Orff. En DIAZ, M: GIRÁLDEZ, a (Coord.) Aportaciones teóricas y metodológicas a la Educación Musical: una selección de autores relevantes. Barcelona: Editorial Graó.

MARTENOT, M. (1967). Método Martenot. Solfeo Formación y Desarrollo Musical. Guía Didáctica del Maestro. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MAITERO, T; ILARI, B. (2013). Pedagogias em Educacao Musical. Brasil: Editora intersaberes.

ORTIZ DE STOPELLO, M. L. (1994). Música, Educación y Desarrollo. La Rítmica Dalcroze un método inapreciable de autoexpresión, equilibrio psicomotor y desarrollo de habilidades musicales. Venezuela: Monte Ávila Editories Latinoamericanos.

PETERS, T. (2003): Re-imagina. La excelencia empresarial en una era perturbadora. Madrid: Prentice Hall.

RIEB (2011) Programa de estudio 2011 Guía para la educadora. Educación Básica.Preescolar. México: Edición electrónica. Recuperado en

http://www.reformapreescolar.sep.gob. en mx/ACTUALIZACION/PROGRAMA /Preescolar2011.pdf

RIEB (2011) Programa de estudio 2011 Guía para el maestro. Educación Básica. Primaria. Primer grado. México: Edición electrónica. Recuperado https://coleccion.siaeducacion.org/sites/default/files/files/prog_1ro_primaria.pdf

RIEB (2011) Programa de estudio 2011 Guía para el maestro. Educación Básica. Secundaria. Artes. México: Edición electrónica. Recuperado http://www.curriculobasica.sep.gob.mx/images/PDF/prog-secundaria/sec_artes2011.pdf

SANUY, M.; GONZÁLEZ, L. (1963). Orff-Schulwerk. Música para niños. Madrid: Unión Musical Española.

SHAFER, M. (1975). El rinoceronte en el aula. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

SZÖNYI, E. (1973). Kodály's principles in Practice. An approach to Music Education through the Kodály Method. Hungría: Boosey & Hawkes.

WILLEMS, E. (1981) El valor humano de la educación musical. España: Paidós Educador.

WILLEMS, E. (1973) Educación musical. Guía didáctica del maestro. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

La formación de habilidades para la investigación en la Licenciatura en Música con orientación en pedagogía de la Universidad de Guadalajara

Dra. Irma Susana Carbajal Vaca

Pianista. Doctora en Educación por la Universidad de Guadalajara

Resumen

Se presenta la experiencia de formación de competencias para la investigación con estudiantes de la Licenciatura en Música con orientación en Pedagogía durante distintos cursos impartidos por la autora en la Universidad de Guadalajara.

Presentación

Desde hace varios semestres, el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara me ha confiado las unidades de aprendizaje Administración Escolar, Planeación Educativa y Análisis Curricular del programa de la Licenciatura en Música con orientación en Pedagogía (GUÍA DE CARRERAS CUAAD, 2014). En estas asignaturas se estudian temáticas como la planificación estratégica, el liderazgo, la toma de decisiones y la cultura organizacional, así como problemáticas socio-educativas y curriculares que son propicias para el desarrollo de competencias para la investigación, eje central del curriculum universitario.

Para cada administrador de la educación, la investigación educativa se torna fundamental en la toma de decisiones. Dado que entre las opciones laborales de un pedagogo musical podría encontrarse alguna actividad directiva, es importante desarrollar, en los estudiantes, habilidades para la investigación. Cualquier reforma educativa requiere información actualizada sobre su práctica, por ello es deseable que todos los profesionales de la educación sepan investigar y documentar su actividad docente (ver CARBAJAL VACA, 2015).

Esta comunicación se organizó en los siguientes apartados: I. Resignificación de la formación musical en la Universidad de Guadalajara. II. Competencias del Licenciado en Música con orientación en Pedagogía. III. El reto de Investigar en el campo de la Educación Musical, IV. Estrategias didácticas y V. Logros y pendientes formativos.

I. Resignificación de la formación musical en la Universidad de Guadalajara

La formación musical de nivel superior con grado de licenciatura ha alcanzado dos décadas en la Universidad de Guadalajara. La Licenciatura en Música que opera actualmente es producto de una reestructuración institucional realizada en la década de 1990. El modelo educativo en el que se formaban los músicos en la Escuela de Música que le precedió, era el de conservatorio. Con la implementación del modelo universitario, la Escuela de Música se transformó en un Departamento del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Con ello se asumió el reto de formar, además de las habilidades propias de la profesión de músico, competencias para el desarrollo integral del alumno universitario (Ver CARBAJAL VACA, 2014: 315).

En el contexto general de la Licenciatura en Música con orientación en Pedagogía, cada una de las unidades de aprendizaje, ya sea de formación básica o especializante, promueve el desarrollo de una gama de competencias universitarias específicas para el ejercicio profesional de un sujeto que se encuentra simultáneamente en dos procesos formativos: para ser músico y para ser pedagogo. Por lo anterior, el currículo de este programa se despliega en el entramado disciplinar de dos campos científicos diferenciados pero complementarios: las ciencias musicales y las ciencias de la educación.

Las directrices curriculares del modelo universitario demandaron, necesariamente, que la comprensión del modelo educativo de conservatorio se transformara y abriera paso a una concepción de formación integral. Desde la óptica del modelo basado en competencias adoptado por la Universidad de Guadalajara (ver Modelo Educativo Siglo 21, 2007), cada programa habría de ser diseñado con el propósito explícito de promover el desarrollo de una amplia gama de habilidades relacionadas (1) con las capacidades analíticas (saber PENSAR), (2) con el quehacer propio de la profesión de músico y de pedagogo (saber HACER), (3) con actitudes sustentadas en los valores que promueve la Universidad de Guadalajara (saber SER) y (4) con la generación de ambientes de aprendizaje propicios para la innovación (saber CREAR). La transformación curricular en la educación musical de nivel superior es una problemática actual, la cual está siendo atendida por los músicos e investigadores en todo el mundo (ver CARRUTHERS, 2014). Aunque cada institución perfila las necesidades formativas a partir de sus contextos histórico, cultural, social y económico, existen convergencias que nos exigen delinear los perfiles profesionales en una dinámica global.

II. Competencias del Licenciado en Música con orientación en Pedagogía

Con base en lo anterior concibo el perfil del pedagogo musical como un sujeto que:

- Domina algún área de especialidad musical como intérprete, teórico musical o compositor.
- Se comunica eficientemente de manera oral y escrita en su lengua materna y en lenguas extranjeras.

- Valora la investigación como herramienta indispensable de su quehacer como educador.
- Planea, gestiona, negocia y trabaja en equipo para el logro de metas comunes.
- Es un líder empático y tolerante.
- Evalúa procesos y diseña estrategias para el cambio.
- Reflexiona autocríticamente porque analiza y teoriza su práctica profesional constantemente.
- Diseña estrategias pedagógicas y confecciona materiales didácticos adecuados a su contexto.
- Integra las tecnologías de información y comunicación (TIC) en su práctica profesional.

Entiendo que la efectividad de esta compleja red de competencias depende, por una parte, de la organización curricular que logra la institución pero, por otra, del nivel de conocimiento que tenemos los docentes del fundamento del proyecto educativo.

La enunciación de 'competencias' en los modelos educativos ha sido ampliamente discutida en el terreno de las ciencias de la educación. En el diseño de programas para la formación de habilidades para la investigación, este concepto ha generado más confusión que claridad. La investigadora educativa Cristina Cárdenas Castillo (2011) considera que los cuatro 'saberes complejos' de Edgar Morin, a saber: (1) en lectura, (2) en expresión, (3) en organización y articulación y (4) en problematización y crítica (p. 3), podrían ayudar a comprender con mayor precisión la gama de habilidades necesarias para la formación en investigación.

En la lógica del modelo educativo adoptado por la Universidad de Guadalajara, los programas de cada unidad de aprendizaje habrían de estar diseñados en una lógica transversal explícita para promover el desarrollo de los cuatro saberes complejos propuestos por Morin que habrán de llevar a la consolidación del perfil del profesionista anteriormente expuesto. Hipotéticamente estos saberes fueron ya propiciados en las etapas previas a la educación superior, sin embargo, es evidente que el perfil de ingreso de los universitarios es heterogéneo y no podemos asumir que los alumnos dispongan de tales habilidades.

> *En teoría, en el papel, al ingresar a la educación superior el alumno debe poseer en un nivel elemental estos saberes. Este nivel elemental de dominio puede ser denominado plataforma mínima de habilidades. Sin embargo, sabemos que la misma falsedad de los estudios realizados desde primaria hasta el bachillerato hace de esta plataforma letra fatalmente muerta. Dado el contexto actual y las deficiencias de nuestro sistema educativo, no podemos continuar la formación suponiendo que quienes llegan a la universidad (incluidos muchos de quienes ingresan al posgrado) saben leer, escribir, organizar las ideas, problematizar, criticar y dialogar (Cárdenas Castillo, 2011:3-4).*

Sobre esta comprensión, en los programas de las unidades de aprendizaje que me han confiado he incluido actividades para el reforzamiento de estos cuatro aspectos de formación. En cada curso he procurado implementar una metodología distinta que funja como herramienta didáctica para alcanzar las metas de aprendizaje del curso, en el entendido de que, a través de ellas, es posible desarrollar los saberes complejos que han sido enunciados en el modelo educativo como competencias para la investigación.

III. El reto de Investigar en el campo de la Educación Musical

La educación musical, al estar inmersa en un campo multidisciplinario conformado por las ciencias musicales y las ciencias de la educación, puede ser investigada desde diversas perspectivas teóricas. En este intrincado entramado de disciplinas que se trastocan constantemente, surge una gran dificultad para entrar al campo. El primer paso es focalizar un interés de investigación pertinente con el nivel de formación adquirida y situarlo en una comunidad que valide los procedimientos.

Esta dificultad fue detectada en la década de 1960 por el pedagogo musical estadounidense, Roger Phelps. Para ayudar a los futuros investigadores de la investigación musical que él formaba, Phelps escribió una Guía para la Investigación en Educación Musical, la cual, por su utilidad, ha sido editada en cinco ocasiones; la última en 2005. Este pedagogo identificó cinco perspectivas teórico-metodológicas viables para investigar la educación musical: (1) la histórica, (2) la experimental, (3) la descriptiva, (4) la filosófica y (5) la estética (Phelps, 1980). Cada una de estas perspectivas requiere metodologías concretas que son validadas en un campo científico determinado. Las competencias que se necesitan en cada campo no pueden ser desarrolladas, en su totalidad, en el programa del Departamento de Música, por lo que habrá que los proyectos de investigación que se emprendan habrán de ser mesurados, cuidadosos y, de preferencia, asesorados muy de cerca por un investigador experto en el área de interés.

El mayor reto para un formador de habilidades para la investigación en un contexto de formación musical es diseñar una estrategia didáctica comprehensiva y atractiva para acercar a los estudiantes a una gama de saberes que quizá no fueron previstos por los estudiantes al elegir la profesión de músico (CARBAJAL VACA, 2014a). Una realidad en nuestro contexto es que gran parte de los egresados de la Licenciatura en Música, de cualquier orientación, realizará actividades docentes en algún momento de su práctica profesional. Por lo anterior, el éxito de las herramientas elegidas para cada curso depende, necesariamente, de que éstas estén orientadas a lograr un aprendizaje significativo.

IV. Estrategias didácticas

Existe una amplia gama de herramientas para implementar una estrategia didáctica que promueva habilidades para la investigación. Para esta comunicación he elegido comentar tres:

1. Sitios en línea: Google Sites

Desde hace ya varios años, la herramienta de Google Sites, de acceso abierto, ha sido de gran utilidad en el diseño de mis programas universitarios. Este recurso, entendido como herramienta didáctica, permite realizar una gama de actividades para promover los cuatro saberes complejos. Es posible asignar lecturas, abrir espacios para discusión y problematización, y permitir libertad a los estudiantes para la organización de información que puede ser modificada constantemente hasta lograr el diseño de sitios bien articulados. El

sitio dispone de controladores de acceso como propietario o como visitante, por lo que las aportaciones pueden ser cargados y descargados por los propios alumnos. Incluso es posible permitir el acceso a alumnos de otros cursos, o profesores que se interesen por las actividades, con lo cual se logra promover la transversalidad.

Existen varias ventajas en el uso de esta herramienta: los alumnos tienen a disposición, desde la primera sesión, el encuadre de la clase, la dinámica del curso y de la evaluación, el programa y un cronograma pormenorizado con las actividades y documentos que necesitarán en el curso; la planeación puede ser ajustada a las características del grupo, añadiendo o disminuyendo actividades, según el caso, sin necesidad de realizar reimpresiones de programas, con lo que se contribuye a la protección del medio ambiente; el sitio permite el uso de otras aplicaciones como Google Docs, para trabajos interactivos, con lo que se promueve el trabajo en equipo.

2. Portafolio de aprendizaje colectivo en línea

El portafolio de aprendizaje es uno de los recursos que ha sido concebido como el idóneo para lograr la evaluación auténtica del aprendizaje y de la formación integral. El portafolio es descrito como "una selección o colección de trabajos académicos que los alumnos han realizado en el transcurso de un ciclo o curso escolar o con base en alguna dimensión temporal o ajustándose a un proyecto de trabajo dado" (DÍAZ BARRIGA et al, 2012:105).

Normalmente estos portafolios son productos de elaboración individual. En mis cursos, paulatinamente he promovido el desarrollo de portafolios colectivos porque en nuestro contexto los estudiantes disponen de competencias muy diversas. Algunos alumnos son más hábiles en la utilización de tecnologías, en redacción o en lenguas extranjeras. Algunas ventajas del portafolio colectivo es que las debilidades son señaladas amablemente por los propios compañeros y las reflexiones que expresan son leídas por todos los integrantes del equipo. En los portafolios individuales normalmente son mostrados al profesor pero no a los compañeros. Considero que esta herramienta promueve el trabajo en equipo, la socialización de valores de convivencia como la tolerancia y la solidaridad. Asimismo refuerza el autoconcepto, ya que se reconocen habilidades y limitaciones que motivan al aprendizaje de nuevas competencias.

3. Microenseñanza

Desde la perspectiva educativa, uno de los procedimientos metodológicos que ha sido valorado como necesario y pertinente en la investigación de la educación en general, es la Investigación Acción.

La investigación acción es un planteamiento de investigación cualitativa cuya naturaleza es práctica. Está orientada a la resolución de aquellos problemas identificados por el profesor en el proceso enseñanza-aprendizaje, los cuales ameriten ser investigados (BELL, 2005: 21).

De acuerdo con COHEN, MANION y MORRISON (2007), la investigación acción puede ser utilizada para conocer en detalle la transición de métodos de enseñanza, estrategias de aprendizaje, evaluar procedimientos, analizar actitudes y valores, monitorear el desarrollo continuo de profesores, habilidades directivas y la eficiencia administrativa (COHEN, MANION Y MORRISON, 2007: 297).

En la Investigación-Acción se debe seguir la misma planificación rigurosa de cualquier investigación (BELL, 2005: 22) y no ésta debe confundirse con actividades cotidianas que desvíen el verdadero sentido investigativo. Kemmis y Mc Taggart precisan que no se trata únicamente de que el profesor reflexione sobre su práctica. Se trata más de realizar una recolección sistematizada de evidencias que ayude a generar adecuaciones que mejoren la práctica. Por ello, la motivación principal no debe ser encontrar la solución a una patología sino la aspiración de comprender una problemática para mejorar y aprender a través de los cambios implementados (COHEN et al, 2007: 298).

Diversos autores han delineado maneras de realizar la Investigación-Acción. Es indispensable seguir algún procedimiento sugerido, pero habrá que tener presente que todas las propuestas coinciden en que debe existir una etapa diagnóstica, una etapa de intervención y una de evaluación reflexiva para volver a iniciar el ciclo.

El procedimiento que realizamos en uno de los cursos es el de Microenseñanza, mediante el cual se practica alguna habilidad específica ante un grupo pequeño de alumnos. La clase es grabada en video y posteriormente es analizada por el profesor y los compañeros, de acuerdo con ocho categorías: (1) Inducción o motivación, (2) Comunicación, (3) Uso de recursos didácticos, (4) Variación del estímulo, (5) Formulación de preguntas, (6) Control de disciplina, (7) Organización lógica y (8) Integración (CAMPOS, 2005).

Este proceso de análisis lo valoro como una herramienta asequible para familiarizar a los estudiantes con las prácticas que posteriormente podrían derivar en proyectos formales de Investigación-Acción.

V. Logros y pendientes formativos

Logros:

- El reforzamiento de habilidades comunicativas ha permitido que los estudiantes puedan exponer sus proyectos con mayor claridad.
- He recibido solicitudes de acceso a mis sitios de exalumnos que quieren reforzar algunas actividades.
- Los resultados de los pequeños proyectos de investigación hacen ver a la investigación como una opción profesional de la licenciatura. Algunos alumnos ya se han acercado a programas de posgrado.

Pendientes:

- Falta trabajo en la formación de valores como la responsabilidad y el respeto por los sujetos que permitieron la entrada al campo. Algunos estudiantes aún conciben la entrega de resultados de investigación como una parte de la calificación. Si queda algún pendiente que ya no pertenece a la rúbrica de evaluación, o si ya recibieron su calificación, no concluyen los proyectos.
- En los proyectos de titulación en la modalidad de Informe de Prácticas Profesionales que he asesorado, aún se detectan debilidades en la documentación y sistematización de la información de acuerdo con las normas de citación.

Bibliografía

BELL, J. (2005). Cómo hacer tu primer trabajo de Investigación. Guía para investigadores en educación y ciencias sociales. Barcelona: Gedisa.

CAMPOS, Y. (2005). En qué consiste la Microenseñanza. Revisado por la Autora para usos didácticos. Disponible en: http://www.camposc.net/0repositorio/ensayos/05microensenanza.pdf

CARBAJAL VACA, I. S. (2014). Del modelo de conservatorio al modelo universitario: la experiencia de transición en el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara. Memoria del 10° Congreso de Investigación Educativa. Nayarit, noviembre 2014. Ponencia 51, pp. 315-326. Disponible en: https://www.academia.edu/12489449/Del_modelo_de_conservatorio_al_modelo_universitario_la_experiencia_de_transici%C3%B3n_en_el_Departamento_de_M%C3%BAsica_de_la_Universidad_de_Guadalajara._Memoria_10_Congreso_de_Investigaci%C3%B3n_Educativa._Nayarit_nov_2014._Ponencia_51_pp._315-326

CARBAJAL VACA, I.S. (2014a). Primeros pasos en la investigación: una estrategia didáctica desde el enfoque de competencias. Boletín Científico Magotzi No. 4, junio. Pachuca de Soto, Hidalgo. Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Disponible en: http://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n4/e4.html

CARBAJAL VACA, I.S. (En prensa). Documentando la historia reciente de la investigación en educación musical: Roger P. Phelps (1920-2014). Ponencia presentada en el 2do Simposio Perspectiva Histórica del arte del Grupo de Investigación Arte y Sociedad. Mineral del Monte, Hidalgo. 28 y 29 de mayo de 2015. Instituto de Artes /Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

CÁRDENAS CASTILLO, C. (2011). Formación Para la Investigación. Puntos críticos. Memoria Electrónica del XI Congreso de Investigación Educativa. 4. Educación superior. México, D.F.: Universidad Autónoma de Nuevo León/ Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_04/1177.pdf

CARRUTHERS, G. (2014). Relevance and reform in the education of professional musicians. Proceedings of the 20th International Seminar of the ISME Commission on the Education of the Professional Musician 15-18 julio, pp. 7-14. Belo Horizonte, Brazil: International Society for Music Education. Disponible en: http://www.researchgate.net/profile/Dawn_Bennett/publication/268507487_Becoming_and_being_a_musician_The_role_of_creativity_in_students_learning_and_identity_formation/links/546dda4c0cf2a7492c5605fc.pdf

COHEN, L.; MANION, L. y MORRISON, K. (2007). Research Methods in education. New York: Routledge.

DÍAZ BARRIGA, F., ROMERO, E. y HEREDIA, A. (2012). Diseño tecnopedagógico de portafolios electrónicos de aprendizaje: una experiencia con estudiantes universitarios. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 14(2), 103-1. Disponible en: http://redie.uabc.mx/vol14no2/contenido-diazbarrigaetal.html

GUÍA DE CARRERAS CUAAD (2014). CIEP Coordinación de Innovación Educativa y Pregrado / Universidad de Guadalajara. http://guiadecarreras.udg.mx/licenciatura-en-musica/?programa=0#04

MODELO EDUCCATIVO SIGLO 21 (2007). Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara. Disponible en: http://www.udg.mx/sites/default/files/modelo_Educativo_siglo_21_UDG.pdf

PDI (2014). Plan de desarrollo Institucional 2014—2030. Guadalajara, Jalisco, México: Pandora. Disponible en: http://www.udg.mx/es/PDI.

PHELPS, R. P. (1980). A Guide to Research in Music Education. Metuchen (EEUU): The Scarecrow Press.

De Ovidio a Dowland desde Britten: Estudio e interpretación de una partitura a través del análisis

José Clemente Buhlal
UNIVERSIDAD DE MURCIA

(Este trabajo se inserta en el Proyecto FFI2013-42671-P ("La Mitología Clásica en la Literatura Latina Clásica y Renacentista y su proyección en la Música") del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma de Generación del Conocimiento del MINECO)

INTRODUCCIÓN

El proceso de la enseñanza e interpretación instrumental conlleva, al contrario del momento en el que un servidor se formó, la puesta a punto de cada uno de los elementos que conforman el contenido de la música como por ejemplo la grafía, historia, armonía, uso de los elementos del sonido para mostrar versatilidad sonora en la interpretación, etc. La posibilidad de agregar los distintos análisis, formales o no, otorgará otro punto de vista formativo. En las líneas siguientes pretendo mostrar algunos elementos que pueden ilustrar el proceso de obtención de algunos datos vinculados al texto, tanto musical como literario, para el correcto posicionamiento ilustrativo de la partitura y de su autor, en este caso Benjamin Britten.

CONTEXTUALIZACIÓN

Para el que escribe, o quizás mejor relata, la obra primordial de Benjamin Britten[7] se circunscribe a sus óperas[8]. Texto y acción del relato llevado a la escena en contexto musical.

7 Benjamin Britten (Lowestoft, Suffolk, Inglaterra, 22 de noviembre de 1913 - Aldeburgh, Anglia Oriental, Inglaterra, 4 de diciembre de 1976)

8 Paul Bunyan Op. 17 (1939-41), Peter Grimes Op. 33 (1944-5), The Rape of Lucretia Op. 37 (1946), Albert Herring Op. 39 (1946-7), The Beggar's Opera Op. 43 ballad opera (1948), Let's Make an Opera Op. 45, entretenimiento para los jóvenes, Billy Budd Op. 50 (1950-1), Gloriana Op. 53 (1952-3), The Turn of the Screw Op. 54 (1954), Noye's Fludde Op. 59 (1957-8), A Midsummer Night's Dream Op. 64 (1959-60), Curlew River Op. 71, parábola para la Iglesia (1964), The Burning Fiery Furnace Op. 77, parábola para la Iglesia (1965-6), The Prodigal Son Op. 81, parábola para la Iglesia (1967-8), Owen Wingrave Op. 85 (1969-70) y Death in Venice Op. 88 (1971-3), esta última con libreto de la crítica de arte y libretista Myfawny Piper (Londres, 28 de marzo de 1911 – Fawley Bottom, 18 de enero de 1997) y a su vez basada en La muerte en Venecia escrita en 1912 por autor alemán nacionalizado estadounidense Thomas Mann (Lübeck, 6 de junio de 1875 - Zürich, 12 de agosto de 1955), de la que Luchino Visconti (Milán, 2 de noviembre de 1906 – Roma, 17 de marzo de 1976) realizó la película del mismo nombre en 1971.

Es el idioma y su acentuación el que genera el ritmo, en primera instancia basado en el parámetro de la duración, para más tarde, o a la par, otorgándole a cada una de la sílabas la propiedad de la altura del sonido, normalmente basada en la estética resultante de una determinada escala, temporal o atemporal, obtenida de la evolución artística del hombre o creada puntualmente por el propio autor, para que finalmente resida en el ámbito de un determinado rincón amónico. Texto, acción y música, y algunos componentes más como la escenografía, luminotecnia, etc., forman el triunvirato del que posiblemente sea la más completa manifestación artística creada por el hombre.

> *Es importante subrayar, en el capítulo temático, un aspecto que se encuentra presente en la mayoría de las óperas del compositor (Britten): el del enfrentamiento del individuo a una sociedad hostil.*
>
> *(REVERTER, 1991:7)*

LAS 6 METAMORFOSIS DE OVIDIO OP. 49[9], DE B. BRITTEN (1951)

Por lo que respecta a la conexión directa de la obra general de Ovidio con la música, aunque puedan parecernos vagas, en Tristia el autor comenta que la pantomima es el origen de algunos de sus poemas. Probablemente la obra perdida Medea contuviera algunas partes musicales. La lira, instrumento que tantas veces nos recuerda la historia de Roma , pudo formar parte del recitado de algún pasaje de Amores. En cualquier caso, la visión general del mundo romano nos lleva a pensar que los recitados de los textos de Ovidio estaban muy por encima de los cantados, o como comentamos hoy en alguna ocasión, del canto hablado. (McKINNON, 2001:827)

Por lo que respecta a la conexión directa de la obra general de Ovidio con la música, aunque puedan parecernos vagas, en Tristia el autor comenta que la pantomima es el origen de algunos de sus poemas. Probablemente la obra perdida Medea contuviera algunas partes musicales. La lira, instrumento que tantas veces nos recuerda la historia de Roma[10], pudo formar parte del recitado de algún pasaje de Amores. En cualquier caso, la visión general del mundo romano nos lleva a pensar que los recitados de los textos de Ovidio estaban muy por encima de los cantados, o como comentamos hoy en alguna ocasión, del canto hablado. (McKINNON, 2001:827)

Los tratamientos musicales posteriores, o indirectos, de la obra de Ovidio por otros autores son de gran importancia en calidad y número. (ANDERSON, 2001:827)

9 Título original: 6 Metamorphoses after Ovid.
10 Sobre todo esa imagen tan recurrente del emperador romano Nerón Claudio César Augusto Germánico (Anzio, 15 de diciembre de 37 – Roma, 9 de junio de 68) tañendo su lira mientras que las llamas consumían Roma.

Las 6 Metamorfosis de Ovidio[11] Op. 49 para oboe solo[12], de Benjamin Britten fue escrita en 1951 y dedicada a Christina Joyance Boughton[13].

En las Metamorfosis de Ovidio la música está presente no solamente por la contribución inexcusable de determinados personajes, sino también por la acción en sí misma. Ejemplo:

> *Canción de Orfeo: proemio. Libro 10.*
>
> *Musa, que me has dado la vida, conduce mi canto desde Júpiter (todo cede al dominio de Júpiter). Muy a menudo ha sido mencionado por mí antes el poder de Júpiter: con más pesado plectro[14] he cantado los Gigantes y los victoriosos rayos esparcidos por la llanura flegrea, ahora hay necesidad de más liviana lira, y cantemos a los jóvenes amados por los dioses y que las doncellas, presas de ilícitos fuegos, merecieron un castigo por su pasión.*
>
> *(OVIDIO Ed. Álvarez-Iglesias, 1995:560-561)*

---

11 Ovidio, o Publio Ovidio Nasón, o Publius Ovidius Naso (Sulmo, ahora Sulmona, provincia de L'Aquila en Italia, 43 a. de C. – Tomis ciudad capital de Moesia Inferior, cercana a Bizancio y en la costa occidental del Ponto Euxino, actual Constanza, Rumania, 17 d. de C.), de cuna adinerada, tuvo una preparación dirigida hacia la política que direccionó, tras sus estudios, a lo literario, convirtiéndose en uno de los poetas más relevantes del mundo romano. Sus obras más importantes son Amores publicado en cinco volúmenes en el año 16 a. de C., Heroidas (Heroides), que son veintiuna cartas de amor, Arte de amar (Ars Amandi o Ars Amatoria) publicado entre el año 2 a. de C. y el 2 d. de C. Coinciden los estudiosos en que su obra maestra es Las Metamorfosis (Metamorphoseon) donde realiza una vasta compilación en quince libros de mitos y leyendas inervadas por la modificación de los personajes que van interviniendo. Esta obra se concluyó en el año 8 d. de C. Cayó en desgracia en el ámbito del emperador Caius Iulius Caesar Augustus (Roma, 23 de septiembre de 63 a. C. - Nola, provincia de Nápoles, 19 de agosto de 14 d. C.) y fue exiliado a Tomis, en el Mar Negro, en el año 8 d. de C. donde escribió Las tristezas o Tristes (Tristia), realizada al comienzo del exilio y Cartas desde el Mar Negro (Epistulae ex Ponto) escrita en 4 libros y publicada en Tomis el año 17 d. de C. Mención especial para el autor de este texto, en torno a las líneas anteriores, es la obra de Joseph Mallord William Turner (Covent Garden, Londres, 23 de abril de 1775 – Chelsea, Londres, 19 de diciembre de 1851) Ovidio desterrado de Roma del año 1838.

12 Otras obras para oboe de Britten son:
Phantasy Quartet for oboe and strings trio in F minor, Opus 2.
Tiene un solo movimiento. Escrita cuando Britten tenía 19 años y estudiaba en el Royal College of Music. Duración 12 minutos y 48 segundos.
Two Insect Pieces for oboe and piano.
1 The Grasshopper y 2 The Wasp. Compuesta entre el 5 y el 21 abril de 1935, cuando Britten tenía 21 años. Dedicada a la oboísta inglesa Sylvia Spencer. Duración 5 minutos.
Temporal Variations for oboe and piano.
1 Theme: Andante rubato, 2 Oration: Lento quasi recitativo, 3 March: Alla marcia, 4 Exercises: Allegro molto e fuoco, 5 Commination: Adagio con fuoco, 6 Chorale: Molto lento, 7 Waltz: Allegretto rubato, 8 Polka: Tempo di Polka – Allegro y 9 Resolution: Maestoso, ma non troppo lento. Compuesta en 1935. Dedicada a Montagu Slater (Millon Cumberland, 23 de septiembre de 1902 – Londres, 19 de diciembre de 1956), autor del libreto de la ópera de Britten Peter Grimes. Duración 14 minutos y 30 segundos.

13 Christina Joyance Boughton, conocida como Joy (¿?14 junio 1913 - 1963) era hija del compositor inglés y especialista en escritos musicales Rutland Boughton (Aylesbury, 23 de enero de 1878 - Londres, 25 de enero de 1960) y de la poetisa Christina Anne Stansfield Walshe (10 de diciembre de 1888 - Vence, distrito de Grasse, Francia, 24 de diciembre de 1959). Chistina Bougthon estudió en la Royal College of Music y fué alumna de Léon Goossens (Liverpool, 12 de junio de 1897 - Londres, 12 de febrero de 1988)
Audición recomendada:
https://www.youtube.com/watch?v=UUS7UDK2qHY
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)
Joy Boughton interpreta Aretusa, de las Seis Metamorfosis, Op. 49 de Benjamin Britten.

14 Las editoras indican: El pesado plectro es propio de la épica y la liviana lira más adecuada a la poesía amorosa, con lo que se indica la oposición de géneros, sólo que aquí Ovidio va a hacer de nuevo concesiones dentro de su epopeya a favor de la poesía amorosa.
En otro orden de cosas el plectro o púa se usa en el 'ud o laúd árabe que Abu al-Hasan 'Ali Ibn Nafi' (Iraq, 789 – Córdoba, circa 857), llamado Ziryab, insertó en la organología hispánica a través de sus trabajos en el califato de Córdoba allá en el siglo IX. Modificó el plectro de madera por el de pluma de ave consiguiendo un sonido con timbre mucho más adecuado para acompañar la poesía andalusí. (CLEMENTE BUHLAL, 2003:76-82)
Por otro lado la lira es un instrumento cordófono con caja de resonancia que suele pulsarse con los dedos.

Parecería apropiado que el compositor incluyera en su composición una referencia a las escalas llamadas modales, o modi, dado el tiempo y espacio donde se centraliza la acción. Estas escalas, en su largo caminar desde los griegos hasta los modos eclesiásticos, otorgarían contextualmente una aproximación estética a la obra. La terminología de las escalas está muy vinculada a regiones antiguas de la península de Anatolia, en la denominada geográficamente Asia Central. Ejemplo:

> *Toda la Lidia murmura y por las ciudades de Frigia avanza el rumor del hecho y con sus comentarios se adueña del vasto mundo. Antes de su boda Níobe la había conocido...*
>
> *(OVIDIO Ed. Álvarez-Iglesias, 1995:393)*[15]

La estructura de la obra, en seis partes, muestra una descripción musical del mismo número de mitos o fábulas de las doscientas cuarenta y seis que escribió Ovidio. Son Pan, Faetón, Níobe, Baco, Narciso y Arethusa. Las estructuras suele ser a tres partes, donde en la central se ubica el periodo de la metamorfosis de los personajes. Cada uno de ellos tiene una leyenda que aparece al comienzo de las piezas en la partitura[16], y mantienen una vinculación con la música directa o indirectamente. En este último caso es a través de personajes relacionados u obras musicales que ensalzan su perfil. Traducidas y relacionadas con la música son:

> *I Pan17.*
>
> *Pan, quien una vez tocó la flauta a Syrinx, su amada. (BRITTEN, 1952: 2)*

Tiene presencia en los libros 1, 11 y 14. Pan es un semidiós representado tocando la Flauta de Pan o Syrinx[18], también llamado siringa y que hace referencia a Siringe o Siringa[19]. Observamos:

---

15 Lidia era una región del oeste de Anatolia, que abarca las provincias de Esmirna y Manisa de la actual Turquía, habitada en principio por los hititas y posteriormente, con el consiguiente derramamiento de sangre, por los persas. Por su parte Frigia estaba ubicada en el mismo término geográfico que la anterior aunque con una extensión importante de terreno en las provincias turcas actuales de Afyon, Ankara y Eskişehir.

16 Britten, B., (1952) Six Metamorphoses After Ovid for solo oboe, Op. 49, London: Boosey & Hawkes Limited. Texto original:
Pan (who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved)
Phaeton (who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt)
Niobe (who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain)
Bacchus (at whose feasts is heard the noise of gaggling women´s tattling tongues and shouting out of boys)
Narcissus (who fell in love with his own image and became a flower)
Arethusa (who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain)

17 RASGOS PRINCIPALES DEL PERSONAJE: Pan era un semidiós de los pastores y rebaños, ver cita en el texto principal de Midas. Libro 11., de Arcadia, que era una región de la antigua Grecia en la sección del Peloponeso. Aparece como un fauno en la mitología romana. Ovidio representa a Pan como un personaje de fuerte presencia y algo jactancioso en cuanto a su facilidad para enamorar y conseguir los favores de las jóvenes de su entorno. En este orden de cosas bajando del monte Liceo encontró a la ninfa Syrinx de la que se enamoró y persiguió hasta el río Ladón, donde la incauta náyade imploró la ayuda de las de su especie que la convirtieron en un manojo de cañas de río, con las cuales Pan fabricó su conocida flauta.

18 Puede tener desde cinco a catorce tubos de afinación diferente, unidos en hilera o de forma semicurva.

19 Syrinx también es una pieza musical escrita por Claude Debussy (Sant-Germain-en-Laye, Francia, 22 de agosto de 1862 – París, 25 de marzo de 1918) para flauta sola escrita en noviembre de 1913 y estrenada el 1 de diciembre de 1913 por Louis François Fleury (Lyon, 24 de mayo de 1878 – París, 10 de junio de 1926), a quien se la dedicó.
Partitura de dominio público en:
http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx__solo_flute_.pdf
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

Siringe. Libro 1.

Entonces el dios dice: <<En los helados montes de Arcadia entre las hamadríades de Nonacris, hubo una náyade muy famosa, las ninfas la llamaban Siringe..., Cuando ella volvía de las colinas del Liceo la ve Pan y, con su cabeza ceñida por agudas hojas de pino, le dice las siguientes palabras:...>> Le faltaba decir las palabras y que la ninfa, despreciadas las súplicas, había escapado por lugares intransitables, hasta que llegó junto a la tranquila corriente del arenoso Ladón: que aquí ella, al impedirle las aguas su carrera, rogó a sus transparentes hermanas que las transformaran y que Pan, cuando pensaba que ya se había apoderado de Siringe,...

(OVIDIO Ed. Álvarez-Iglesias, 1995:227 y 228)

Midas. Libro 11.

Él odiando las riquezas, habitaba los bosques y los campos y rendía culto a Pan, que vive siempre en las cuevas montaraces,... Allí Pan, mientras se envanece de sus cantos ante las tiernas ninfas y toca un suave canción con la encerada caña, atreviéndose a despreciar como de menor categoría que los suyos los cantos de Apolo, llegó a una competición desigual bajo la autoridad de Tmolo como juez. El anciano juez se sentó en el monte de su propiedad y despojó sus oídos de arboleda; solamente ciñe su oscura cabellera de encina y en torno a sus cóncavas sienes cuelgan bellotas. Y éste, mirando al dios de los rebaños, dijo: Ninguna dilación hay ante el juez, Aquél emite sonidos con sus agrestes cañas y con su inculto canto seduce a Midas (pues casualmente estaba cerca del que cantaba); después de éste el sagrado Tmolo volvió su cara hacia la boca de Febo...

(OVIDIO Ed. Álvarez-Iglesias, 1995:597-598)

- Tonalidad principal según armadura: La Mayor.

- Forma[20]: A B C.

- Número de compases: 15.

- Estructura: A compases del 1 al 5. B del 6 al 8. C del 9 al 15.

- Tempo principal: Senza misura. (Sin medida)

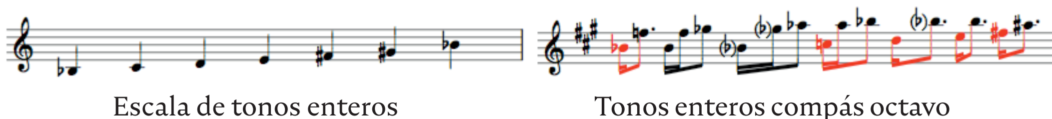
- Compás de referencia: Solamente, en el primer episodio, Pan, Britten no ofrece un compás de referencia.

- Carácter: Esta pieza, como era de esperar, tiene un carácter pastoral que refleja la personalidad de espíritu libre del personaje tratado que da nombre a un instrumento musical.

- Breves anotaciones musicales: Hay algunos elementos que otorgan cierta inestabilidad al desarrollo de la acción musical de los personajes. Uno de ellos es la escala de todos enteros del compás octavo[21], a partir de Sib que aparece en el ejemplo siguiente con las notas correspondientes coloreadas en rojo.

20 A (antes de la metamorfosis) B (la metamorfosis) A (vuelta al aspecto original).

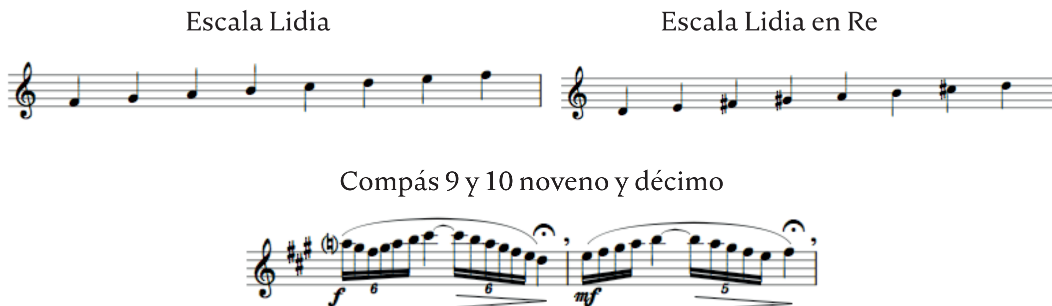
21 Formada por cinco segundas mayores consecutivas de un tono seguidas de una tercera disminuida de un tono, que es enarmónica de una segunda mayor.



Escala de tonos enteros — Tonos enteros compás octavo

> *La escala de tonos enteros surge como consecuencia de un esfuerzo por adaptar la música folclórica de Java y Bali, al contexto musical occidental. Fue en la Exposición Mundial de París de 1889 cuando Claude Debussy quedó sorprendido con las escalas usadas en esta música.*
>
> *(CLEMENTE, 2004:23)*

Por otro lado contemplamos el uso del modo eclesiástico Lidio en Re, en el compás noveno y décimo.



- Duración aproximada: 2 minutos y 21 segundos.

> *II Faetón*[22].
>
> *Faetón, quien condujo el carro del sol durante un día y fue lanzado al río Padus por un rayo. (BRITTEN, 1952: 3)*

Este personaje aparece en los libros 1, 2 y 4 primordialmente. El mito de Faetón ha sido muy recurrente en la pintura, literatura y música. Autores como Lully[23], von Dittersdorf[24],

22 RASGOS PRINCIPALES DEL PERSONAJE: Faetón, también llamado Faetonte. Hijo de Helios y de la ninfa marina Climene. Faetón, jactancioso ante el poder que le otorgaba ser hijo de un dios tan importante, perdió el control del carro solar de su padre cuando quiso conducirlo durante un día. Helios intentó convencerle para que no lo hiciera sin éxito. Yendo desaforadamente en todas direcciones durante su aventura realizó desmanes en la Tierra, Zeus advertido de tal afrenta lo descabalgó del carro con un rayo cayendo Faetón en el río Erídano, llamado también Padus y a veces identificándolo con el Pó, uno de los cinco ríos que fluían por el Hades, y se ahogó.

23 Jean Baptiste Lully (Florencia, Italia, 28 de noviembre de 1632 - París, 22 de marzo de 1687) Faetón LWV 61 (1683), tragedia lírica de las trece que compuso a partir del libreto de Philippe Quinault (París, 3 de junio de 1635 - 26 de noviembre de 1688)
Partitura de dominio público en:
http://imslp.org/wiki/Phaëton,_LWV_61_(Lully,_Jean-Baptiste)
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

24 August Carl Ditters von Dittersdorf (Laimgrube, hoy parte de Viena, 2 de noviembre de 1739 - Neuhof, Bohemia, 24 de octubre de 1799)
Sinfonías sobre las Metamorfosis de Ovidio Números 1-6. Primera publicación en 1781.
Sinfonía N°1 en Do Mayor, Die vier Weltalter (Las cuatro edades del mundo), Kr.73.

o Saint- Säens[25] lo han puesto de manifiesto en sus obras.

- Tonalidad principal según armadura: Sin especificar.

- Forma: A B A' C.

- Número de compases: 41.

- Estructura: A compases del 1 al 18. B del 19 al 27. A' del 28 al 37. C del 38 al 41.
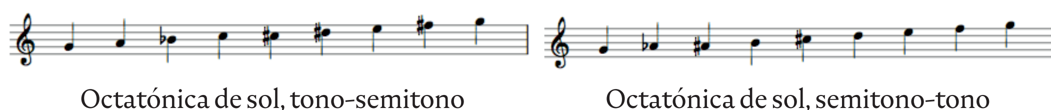
- Tempo principal: Vivace rítmico.

- Compás de referencia: (12/8)

- Carácter: En contraposición del anterior, la rítmica hace recordar los sonidos emergentes del discurrir del carro solar, donde Faetón conduce el vehículo de su padre el dios Helios.

- Breves anotaciones musicales: Las idas y venidas, subidas y bajadas, del carro solar conducido por Faetón están más que representadas en el amplio ámbito musical de esta pieza. Transcurre desde el Sib2 del compás treinta y seis al Do# 4 del compás once, más de dos octavas.

Otra presencia curiosa es la recurrida por la escala octatónica que está formada por la alternancia de tonos y semitonos. De tal forma existirán dos clases: la que alterna tono y semitono y la que lo hace con semitono y tono.
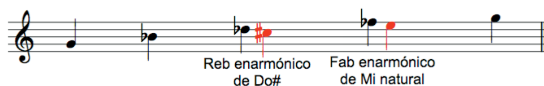


Octatónica de sol, tono-semitono   Octatónica de sol, semitono-tono

Esta escala ha sido denominada también como disminuida porque si realizamos la cuatríada disminuída de sol observamos sol-sib-reb-fab, donde por enarmonía convertimos el do# en reb y el mi en fab para homologarla con la octatónica de sol tono-semitono. De la misma forma modificamos por enarmonía el la# en sib, el do# en reb y el mi en fab para

Sinfonía N°2 en Re Mayor, Der Sturz Phaëtons (La caída de Faetón), Kr.74.
Sinfonía N°3 en Sol Mayor, Verwandlung Actæons in einen Hirsch (La transformación de Acteón en ciervo), Kr.75.
Sinfonía N°4 en Fa Mayor, Die Rettung der Andromeda durch Perseus (El rescate de Andrómeda por Perseo), Kr.76.
Sinfonía N°5 en La Mayor, Verwandlung der lycischen Bauern in Frösche (La transformación de los campesinos lycischen en ranas), Kr.77.
Sinfonía N°6 en Re Mayor, Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde (La petrificación de Fineo y sus amigos), Kr.78.
Partituras de dominio público en:
http://imslp.org/wiki/6_Symphonies_after_Ovid%27s_Metamorphoses,_Kr.73-78_(Dittersdorf,_Carl_Ditters_von)
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

25 Charles Camille Saint-Saëns (París, 9 de octubre de 1835 – Argel, 16 de diciembre de 1921)
Faetón, opus 39. Poema sinfónico compuesto en 1873.
Partitura de dominio público en:
http://imslp.org/wiki/Phaéton,_Op.39_(Saint-Saëns,_Camille)
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

la octatónica de sol semitono-tono.



La escala octatónica de sol tono-semitono aparece en la partitura por ejemplo desde el compás 1 al 15 inclusive, rompiéndose este proceso en el compás 16 con la inclusión de la notas si natural, re natural y fa natural que conducirán al abandono de la escala octatónica y al uso de tríadas más convencionales en la parte B. En la parte A' vuelve a la carga con la presencia del octatonismo, con sus correspondientes enarmonías, y en la C, últimos cuatro compases, es el cromatismo ascendente, a partir del Mi4 hasta el Do5, quien resuelve este episodio.

- Duración aproximada: 1 minutos y 20 segundos.

III Níobe[26].

Niobe, quien, lamentando la muerte de sus catorce hijos, fue convertida en una montaña. (BRITTEN, 1952: 4)

Tiene su protagonismo en el libro 6. Esposa de Anfión, a la sazón rey de Tebas y un gran músico.

- Tonalidad principal según armadura: Reb Mayor.

- Forma: A B A'.

- Número de compases: 26.

- Estructura: A compases del 1 al 9, B del 10 al 20, A' del 21 al 26.
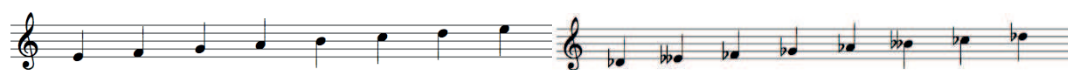
- Tempo principal: Andante.

- Compás de referencia: (4/4)

- Carácter: La tristeza del derramamiento de lágrimas de la madre a la que han asesinado sus hijos preside el tercer personaje. Véase en este sentido en el compás primero el término piangendo, llorando. Termina sin expresión en el compás 23, senza express., y disminuyendo, dim., en el último compás. Dolor, en este caso musical, expresado por la pérdida de seres queridos, hijos e hijas. Níobe sea quizás una de las Metamorfosis más difíciles de expresar por su especial ternura.

26 RASGOS PRINCIPALES DEL PERSONAJE: Níobe era la esposa de Anfión, rey de Tebas, con el que tuvo 14 hijos. Hija de Tántalo al que se le sitúa en la ciudad de Frigia por lo que Níobe se la cree oriunda de Frigia. Su hermano Pélope tenía el apodo de "el Lidio". Con lo que nos aparecen dos nombres vinculados con las escalas modales: Frigio y Lidio. El mito de Níobe aparece emparejado a la soberbia por vanagloriarse de haber tenido más hijos que sus coetáneas. Por esta circunstancia Apolo, hijo de Zeus (padre de los dioses y hombres) y Leto (hija de los titanes Ceo y Febe), que solo tuvo dos hijos, sacrificó con sus flechas a los hijos de Níobe exceptuando a uno, Amicias, y Artemisa hizo lo mismo con las hijas, perdonando a Melibea. Níobe quedó convertida en piedra por el dolor que le supuso esta escena. Una gran ráfaga de aire la envió al monte Sípilo en Lidia (montaña situada cerca de Manisa en Turquía) donde sus lágrimas brotaban de una roca que tenía forma de mujer.

- Breves anotaciones musicales: La tonalidad elegida, Reb Mayor, creo que es adecuada, por su oscuridad, para mostrar los sentimientos que emanan en el apartado anterior llamado Carácter. Aparece, por supuesto, algún episodio donde el modo Frigio es protagonista al ser Níobe nacida en Frigia, tal y como aparece en la nota al pié dedicada a los rasgos principales del personaje.



Escala Frigia   Escala Frigia en Reb

Curiosamente no se plasma la escala Frigia transportada a la tonalidad principal Reb M, como viene indicado en la figura anterior, sino en el modo frigio modelo, siendo la Finalis Mi y la nota La ejerciendo de dominante, o mejor dicho Tenor o Tuba (CLEMENTE, 1999:79). Esto se observa en la parte A, desde el compás 1 al 9 con las notas Sol, La, Si y Re naturales, terminando la parte A en el compás noveno en La. La parte B, que comienza en el compás nueve con el acorde de Reb en segunda inversión, invoca la metamorfosis y podría ser un desarrollo de los compases 7, 8 y 9 de la parte A. Parecerían los compases 21 y 22 un preámbulo a la conversión de Níobe en piedra, que puede interpretarse en los últimos cuatro compases partiendo del PP senza espress.

- Duración aproximada: 2 minutos y 38 segundos.

IV Baco[27].

Baco, en cuyas fiestas se oyen los murmullos de mujeres y los gritos de hombres. (BRITTEN, 1952: 5)

Uno de los más nombrados, lo encontramos en los libros 3, 4, 6, 7, 11, 12, 13 y 15. Tenía como objetivo divino la creación de música realizada con el aulos.

Acetes-Muerte de Penteo. Libro 3.

Insiste el Equiónida y ya no ordena ir, sino que él mismo camina a donde el Citerón, elegido para la realización de los ritos, resonaba con cánticos y con las sonoras voces de las Bacantes. Como relincha el fogoso caballo cuando el bélico trompetero da la señal con el canoro bronce y se llena de deseo de lucha, así azuzó a Penteo el aire herido de continuos alaridos y su cólera se volvió a calentar al oír el griterío.

(OVIDIO Ed. Álvarez-Iglesias, 1995: 308)[28]

27 RASGOS PRINCIPALES DEL PERSONAJE: Baco era conocido también como Dionisio. Dios de la vendimia y el vino. Patrón de la agricultura y el teatro. El objetivo de Baco era, por medio del aulos, inventado por Atenea, hacer olvidar las preocupaciones de los humanos. El instrumento de viento aulos o caramillo tiene lengüeta doble como el oboe. Puede construirse con dos tubos independientes de diferente tamaño unidos con cintas. La naturaleza de los tubos es caña, madera, marfil o metal. Baco era hijo de Zeus y de una mujer mortal llamada Sémele, hija del rey de Tebas Cadmo. También puede referenciarse como hijo de Perséfone, la reina del Inframundo. Baco descubrió todo lo que acontecía alrededor del vino y su extracción. Hera, la reina de los dioses, hizo que enloqueciera y vagara por la tierra. En Frigia Cibeles, diosa de la madre tierra, le curó y emprendió viaje por Asia Menor y posteriormente Grecia, donde ayudó a los hombres a cultivar y disfrutar del vino.

28 Canoro bronce alude a un instrumento de viento metal de la familia de las trompetas y de sonido agradable y melodioso.

- Tonalidad principal según armadura: Fa Mayor.

- Forma: A B A' C D.

- Número de compases: 49.

- Estructura: A compases del 1 al 14. B del 15 al 24. A' del 25 al 32. C del 33 al 44. D del 45 al 49.

- Tempo principal: Allegro pesante.

- Compás de referencia: (4/4)
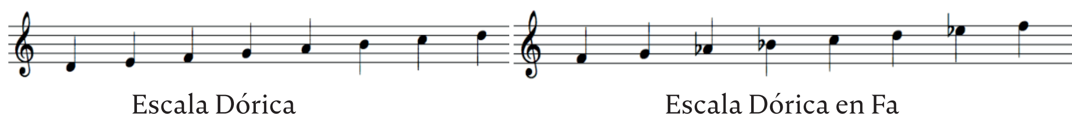
- Carácter: Fiesta del vino. Elemento que ha sido usado por diversas creencias para representar la esencia más valorada de la propia creencia. Borrachera y escándalo presente. Está dividido en cuatro partes Allegro pesante en el compás primero, Più vivo compás quince, Tempo primo o Allegro pesante en el compás veinticinco y Con moto en el 33.

- Breves anotaciones musicales:

El ritmo de corchea con puntillo-semicorchea, variado con el grupo de tres semicorcheas de antes o después, forma parte alegóricamente del caminar saltar, enredar, de Baco. De forma muy general las alegorías tienen que ver más con el ritmo y sonidos de una bacanal, a veces escandalosa, que la descripción de personaje alguno. De hecho bacanal, etimológicamente hablando, es una fiesta en honor al dios Baco donde las bacantes, o sacerdotisas del dios, se encargaban de la organización de la ceremonia.

Si consideramos la parte D en una coda con elementos del estribillo esta parte pudiera ser también A, con lo cual estaríamos frente a la forma tradicional del rondó, ya que en el compás 45 volvemos al diseño de corchea con puntillo-semicorchea, variado con el grupo de tres semicorcheas antes descrito.

Hay algunos episodios de la composición donde aparecen alteraciones propias del modo dórico en Fa.



Escala Dórica Escala Dórica en Fa

Los Compases 19 y 20 de la parte B, y el 44 de la C, así lo determinan.

- Duración aproximada: 1 minutos y 36 segundos.

V Narciso[29].

Narciso, quien se enamoró de su propia imagen y se convirtió en flor.

(BRITTEN, 1952: 7)

Ver libro 3 de Las Metamorfosis. Su pretendida Eco era una ninfa que cantaba y bailaba muy bien.

- Tonalidad principal según armadura: Do menor.

- Forma: A B C.

- Número de compases: 29.

- Estructura: A compases del 1 al 9. B del 10 al 23. C del 24 al 29.

- Tempo principal: Lento piacevole. (Lento y placenteramente)

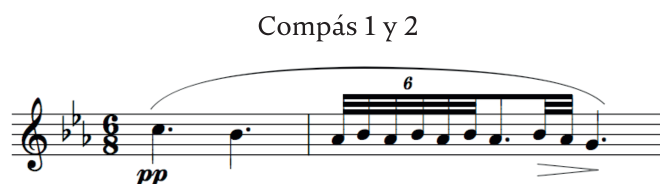
- Compás único: 6/8

- Carácter: Narciso se enamora de su imagen reflejada en el agua. Por tanto, ruidos acuáticos, reflejos de sí mismo o de la luz del día, autoestima equivocada, vanidad, presunción..., van a formar parte de la descripción musical de este personaje.

- Breves anotaciones musicales:

Es el movimiento más largo en cuanto a tiempo se refiere. Presenta en el segundo compás una estructura rítmica donde interviene un seisillo de fusas...,

Compás 1 y 2
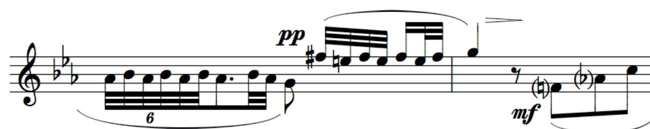


que juega con ella de diversa manera hasta el final en los compases 4, 7, 8, 11, 14, 19, 20, 25, y 28. La fórmula, completa, incompleta, ascendente, descendente, etc., es una manera de describir los reflejos del agua con la imagen del protagonista de esta parte. El compás es único, circunstancia que ocurre en este caso solamente de todos los anteriores y el posterior y último Aretusa, cuyo compás principal es 3/8 y aparece el 2/8 en el

29 RASGOS PRINCIPALES DEL PERSONAJE: Narciso era hijo de la ninfa Liríope de Tespia, ciudad de Grecia central cercana a Tebas, y del dios Céfiso, relativo al río griego del mismo nombre. Joven hermoso pretendido por las ninfas, entre ellas Eco que la rechazó. Eco fue castigada por Hera a repetir las palabras que pronunciase, circunstancia que le impedía hablar a Narciso del amor que sentía por él. Intentó, en vano, enamorarle mediante una treta por lo que ella se sumió en una gran tristeza y se retiró como una eremita a una cueva donde solo quedó el rastro de su voz. Némesis, diosa de la venganza entre otras cosas, enfadada por la crueldad de Narciso hizo que se enamorara de sí mismo al ver su rostro reflejado en el agua de una fuente. Esto le descompuso de tal forma que se arrojó a las aguas. En el sitio donde ocurrieron estos hechos creció de forma impenitente una flor que lleva su nombre.

compás 50 y el 5/8, en el compás 56.

La parte A se presenta en Do menor con menos saltos intervállicos que en otras partes de este movimiento. La parte B comienza en el compás 10 como el compás 1 y parte del 2 de la A. En B el compositor parece que quiere mostrar la incertidumbre y el deseo de lograr lo propuesto con estos intervalos más amplios.

Compás 11 y 12



En C, que comienza con un guiño a Do mayor persistiendo hasta el final, se produce el epílogo de la historia de Narciso.

- Duración aproximada: 3 minutos y 13 segundos.

> *VI Aretusa[30].*
>
> *Aretusa, quien, escapada volando del amor del dios del río Alfeo, fue transformada en una fuente. (BRITTEN, 1952: 8)*

A Aretusa la observaremos sobre todo en el libro 5. En cuanto a sus vinculaciones musicales señalo la ópera de Filippo Vitali[31] Aretusa, con libreto de Ottaviano Corsini[32] estrenada el 8 de febrero de 1620, y a la ópera-ballet Aretusa de André Campra[33].

- Tonalidad principal según armadura: Re Mayor.

- Forma: A B C.

- Número de compases: 80.

- Estructura: A compases del 1 al 41. B del 42 al 61 C del 62 al 80.

- Tempo principal: Largamente.
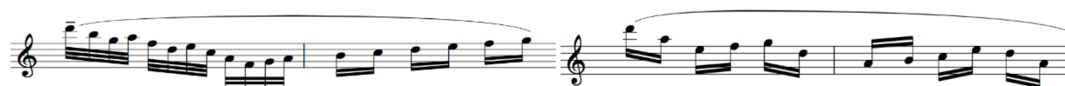
- Compás de referencia: 3/8

- Carácter: Evoca el sonido del agua en el que se ha convertido Aretusa.

30 RASGOS PRINCIPALES DEL PERSONAJE: Aretusa era una náyade, nereida o ninfa del mar que se la representa rodeada de delfines. Hija de Nereo, dios de las olas del mar, y de la oceánide Doris, que engendraron las cincuenta nereidas, entre ellas Aretusa. Aretusa se comprometió a permanecer virgen de por vida incluso cuando Alfeo, oceánida dios del río que lleva su nombre por el Peloponeso, se enamoro perdidamente de ella. Aretusa, en esas circunstancias, rogó la ayuda de Artemisa y la transformó en corriente de agua para huir de Alfeo. La corriente de agua de Aretusa siguió rumbo por debajo del mar hasta la isla Ortigia, donde hay un manantial que lleva su nombre. A Alfeo no le quedó otra alternativa que la de combinar sus aguas con las generadas por la fuente Aretusa.
31 Filippo Vitali (Florencia, circa 1599 - Florencia, después del 1 de abril de 1653)
32 Ottaviano Corsini (Florencia, 12 agosto de 1588 – Roma, 30 julio de 1641)
33 André Campra (Aix-en-Provence, 4 de diciembre de 1660 - Versalles, 29 de junio de 1744)

- Breves anotaciones musicales:

La frase A tiene una estructura rítmica homogénea solamente rota por la duplicación de los valores de semicorcheas a fusas. La Frase C por su parte no tiene intervención de las fusas y se mantiene la igualdad de figuras hasta el final. Ejemplos:



Compás 32 y 33 de A Compás 75 y 76, fin alternativo de C

La homogeneidad de ambas partes y la poca intervención de la rítmica inducen a pensar en el fluir del agua. Los elementos tonales de A, Re mayor, el forte expresivo, el crescendo del 25, el forte del 31, el poco più lento del 36 aunque con el ff del 38, describen, creo que, claramente la desesperación de la huida fluvial. En C, con la misma secuencia tonal, denota la misma impresión aunque con la tranquilidad de la aceptación del destino marcado por los dioses. Dada la igualdad no en extensión, pero sí en figuración, puede considerarse la parte C como A'. Aparecen de nuevo los crescendos, los ff espressivos que observamos en A. En B el miedo de la ninfa, determinado por la velocidad de la huida además por otros factores externos con el viento, lluvia, orografía del terrenos, etc., viene bien descrito con el uso de los trinos que propone Britten. En breve, al final del compás 59 se retoma la igualdad rítmica de las figuras.

- Duración aproximada: 2 minutos y 43 segundos.

En cuanto a las interpretaciones de Las seis metamorfosis de Ovidio recomiendo las realizadas por Nicholas Daniel[34]. Las seis metamorfosis de Ovidio Op. 49 fueron interpretadas por primera vez en el Festival del Aldeburgh[35] el 14 de junio de 1951 por Christina Joyance Boughton.

---

34 Oboísta británico nacido el 9 de enero de 1962. Profesor de la Escuela de Música y Drama Guildhall. Ganó el concurso de la BBC para músicos jóvenes en 1980. Recibió en 2011 la Queen's Medal for Music.
Página oficial:
http://nicholasdaniel.co.uk
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

Personaje	Dirección
Pan	https://www.youtube.com/watch?v=Vh96omI0bYE
Faetón	https://www.youtube.com/watch?v=MvV3DjVpEsc&index=2&list=PLZJJ-_CBQGAcPJr_-6oqF-Z6t-9m81WcnJ
Níobe	https://www.youtube.com/watch?v=TMzrVYM6Bpo
Baco	https://www.youtube.com/watch?v=LN8hD3Cfce0
Narciso	https://www.youtube.com/watch?v=gp3Qj-PH-jA
Aretusa	https://www.youtube.com/watch?v=12kJSrD6lVo

(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

35 Este Festival fue creado por los británicos Benjamin Britten, Peter Neville Luard Pears, reconocido tenor y pareja sentimental de Britten (Farnham, Surrey, 22 de junio de 1910 - Aldeburgh, 3 de abril de 1986) y Eric John Crozier, director de teatro y libretista operístico (Londres, 14 de noviembre de 1914 - Granville, Francia, 8 de septiembre de 1994).
La primera edición de este Festival fue en 1948.
Página oficial del Festival de Aldeburgh:
http://www.aldeburgh.co.uk/
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

EL NOCTURNAL OP. 70 DE B. BRITTEN[36] (1963)

Ha sido y es importante para el autor de estas líneas poner de manifiesto la importancia de las obras originales escritas para guitarra por los autores del siglo XX. El Nocturnal, Op. 7, de Benjamin Britten compuesto en 1963 y dedicado a Julian Bream[37] es una de ellas, hasta el punto de figurar en un apartado especial en el primer capítulo de mi tesis doctoral leída en 2002. (CLEMENTE BUHLAL, 2003:173-177)

El Nocturnal está directamente relacionado con la obra para laúd y canto de John Dowland [38] Come, heavy Sleep que se encuentra en The First Booke of Songs or Ayres of Four Parts[39], Primer Libro de Canciones o Ayres[40] a Cuatro Partes, con el número 20, de 22, publicada en 1597 en Londres[41].

36 En ocasiones titulado: Nocturnal after John Dowland.
Ejemplo: Britten, Benjamin (1993) Nocturnal, Julian Bream, guitarra, Reino Unido: CDC 7 54901 2 EMI Records.

37 Julian Bream (Londres, 15 de julio de 1933 -)
Reconocido guitarrista y laudista británico, para el que se han compuesto numerosas obras de autores del siglo XX, tales como Malcolm Arnold (Northampton, Reino Unido, 21 de octubre de 1921 - Norwich, Reino Unido, 23 de septiembre de 2006), Leo Brouwer (La Habana, Cuba, 1 de marzo de 1939, edad 76 -), Hans Werner Henze (Gütersloh, Alemania, 1 de julio de 1926 - Dresde, Alemania, 27 de octubre de 2012), Toru Takemitsu (Tokio, Japón, 8 de octubre de 1930 – Minato, Tokio, Japón, 20 de febrero de 1996), Michael Tippett (Londres, 2 de enero de 1905 – Londres, 8 de enero de 1998), William Walton (Oldham, Reino Unido, 29 de marzo de 1902 - Isquia, Italia, 8 de marzo de 1983), etc.

38 John Dowland (¿Londres?, 1563 – ídem, 20 de febrero de 1626) John Dowland fue un compositor y laudista inglés, uno de los músicos más famosos de su época. No tuvo mucha suerte en su propio país puesto que hasta 1612 no consiguió un puesto como laudista en la corte de Jacobo I de Inglaterra. En 1595 escribió una extensa carta a Sir Robert Cecil, primer conde de Salisbury (Westminster, 1 de junio de 1563 – Marlborough, 24 de mayo de 1612) donde afirmaba que se había convertido al catolicismo durante su estancia en Francia, a pesar de haber suscrito los treinta y nueve artículos de la fe anglicana en Oxford el 8 de julio de 1588. Quizás fue esta la causa de su "mala suerte" en cuanto a la obtención de un trabajo remunerado. Viajó previamente por distintos países de Europa prestando sus servicios a diversos señores y cortes, como Heinrich Julius duque de Brunswick-Lüneburg y príncipe de Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, 15 de octubre de 1564 – ídem, 30 de julio de 1613), en otoño de 1594 visitó la corte de Moritz o Mauricio, landgrave o conde de Hesse-Kassel (Kassel, hoy Alemania, 25 de mayo de 1572 – Eschwege, hoy Alemania,15 de marzo de 1632) y la corte de Christian IV de Dinamarca (Castillo de Frederiksborg, Dinamarca, 12 de abril de 1577 - Castillo de Rosenborg, Dinamarca, 28 de febrero de 1648), muy al estilo de gran parte de la historia de la música y del arte. Se conocen, de igual forma, sus viajes por Italia donde estudió con Luca Marenzio (Coccaglio, Brescia, 1553 o 1554 - Roma, 22 de agosto de 1599) y otros empleos como el servicio que prestó en París al embajador de Inglaterra en la corte francesa en 1587. Algunas obras importantes de Dowland son:
A Pilgrims Solace (1612), A Musical Banquet, publicado en 1614 por su hijo Robert (Londres, circa 1591 - ídem, 28 de noviembre de 1641), Lachrimae (1604) que es una colección de veintiuna obras para varios instrumentos incluyendo algunas para laúd solo.
En ediciones contemporáneas revisadas y presentadas en tablatura y notación tradicional, referidas a la música de laúd de John Dowland destaca:
Dowland, John (1981) The Collected Lute Music of John Dowland, Lute tablature and keyboard notation, Third edition, Transcripción y Edición de Diana Poulton y Basil Lam, Londres: Faber Music.
Más información sobre John Dowland en:
Holmann, Peter y O'Dette, Paul (2001) Dowland, Tomo 7, Página 531 a 538, en The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, published in twenty-nine volumes by Macmillan Publishers Limited, Oxford, England: Oxford University Press.

39 Original en:
http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP278938-PMLP66979-the_first_booke_of_songes_or_ayres1.pdf
Editor: William Chappell (1809-1888)
Información del editor: Musical Antiquarian Society Publications, 1844, Londres.
Derechos de autor: Dominio público.
John Dowland compuso 87 canciones para laúd y canto. Se publicaron en tres Books of Songs or Ayres cuyas fechas son 1597, 1600 y 1603.
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

40 Leer Arias.

41 Otras obras de Benjamin Britten que evocan la poesía isabelina son:
1943 Serenata para tenor, corno y cuerdas, Op. 31, ciclo de canciones.

> *Desde algún punto de vista, alguien podría interpretar que esta obra de Britten es similar las diferencias renacentistas españolas en una exposición contraria, primero se exponen las variaciones para dejar paso al final de la composición, al tema original. (CLEMENTE BUHLAL, 2003:174)*

La época isabelina[42] y jacobina[43] fue uno de los períodos más interesantes en cuanto a la poesía y en general a las letras se refiere. Este periodo, ha dejado grandes autores y obras de música de cámara de estimable calidad. Estas manifestaciones estaban impregnadas de cantos e instrumentos como el virginal y otros instrumentos de cuerda, viento, etc. En cuanto al laúd, llamado isabelino, y a la música creada para él, todavía hoy forman parte de los programas de los conciertos más exigentes de guitarra y de instrumentos originales. Quizás en el capítulo del drama, inervado por la poesía, fue Shakespeare[44] y sus coetáneos como Marlowe[45] quienes aportaron las obras más relevantes en número y calidad. En los escritos del teatro isabelino pueden encontrarse indicaciones de cuál es el papel de la música para que el desarrollo del drama tome relevancia[46]:

> *En cuanto al carácter de la música que se usaba, estaba diferenciado en cuatro capítulos: hay una música de carácter incidental que acompaña los duelos, desfiles o batallas en la acción, la magic music que se usaba para la instigación de estados anímicos tales como la intriga, el odio, la pasión, la character music que conlleva la aclaración de determinados sentimientos de los personajes de la obra, y la música que acompaña los estados emocionales o atmósferas determinadas que promueve la acción de los personajes. Gran parte de esta música isabelina y jacobina ha desaparecido, sobre todo la instrumental, sólo se conservan en su totalidad o en parte algunas de las canciones a propósito.*
>
> *(CLEMENTE BUHLAL, 2003:177)*

Es sin duda el punto de arranque de la música y los parámetros de los gustos musicales del período Barroco. El texto original es:

Come heavy sleep (BRITTEN, 1964:1)

> *Come, heavy Sleep, the image of true Death,*
>
> *And close up these my weary weeping eyes,*
>
> *Whose spring of tears doth stop my vital breath,*

1958 Nocturno, para tenor, 7 instrumentos obligados y orquesta de cuerdas, Op. 60, suite de canciones
1960 Sueño de una noche de verano, Op. 64, ópera. Libreto de Benjamin Britten y Peter Pears sobre textos de William Shakespeare
1963 Night-Piece (Notturno), solo piano. Escrita para el Leeds International Pianoforte Competition.
Se ha considerado en ocasiones, como es el caso de Eric Roseberry, como un adorno o prolongación de las opus 31 y 64.
https://goodmorningbritten.wordpress.com/2013/12/14/listening-to-britten-night-piece-notturno/
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)

42 Llamada así por desarrollarse durante el mandato de Isabel I (Greenwich, 1533 - Richmond, 1603)

43 Relativa a la música creada durante el reinado de Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia (Castillo de Edimburgo, 19 de junio de 1566 – Theobalds House, Hertfordshire, 27 de marzo de 1625)

44 William Shakespeare (Stratford on Avon, 1564 - ídem, 1616)

45 Christopher Marlowe (Canterbury, 1564 - Deptford, Londres, 1593)

46 Para más información consultar el artículo:
Ruiz Rojo, J. A., Shakespeare y la música, Revista Ritmo, n° 710, junio de 1999, páginas 6 y 7.

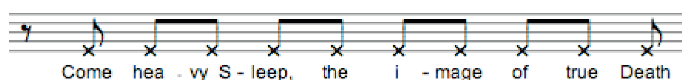
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.

Come and posses my tired thought-worn soul,

That living dies, till thou on me be stole.[47]

La autoría del texto no está definida en ningún caso.

Acentuación fonética del texto de Dowland:



Como es natural, algunos de los tópicos de la poesía isabelina están presentes en la prosodia anterior.

Los significados y metáforas que están inmersos en el texto son:

- La relación entre Sueño y Muerte puede considerarse como "Sueño largo". Relación entre Sueño y Muerte muy habitual en los dramas isabelinos y que Dowland con la modulación en el compás noveno a Do# menor, que veremos más adelante en el Pasacalle, pudiera reflejarla.

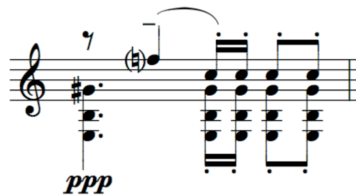
- Describe distintos estados emocionales del mundo de los sueños. Las narraciones son diferentes variaciones, o reflexiones, sobre el tema de Dowand que aparece al final en un arreglo para guitarra.

- El Sueño es una bendición, en tanto que nos libra de las preocupaciones y problemas del día, como idea original. Britten invierte el concepto sensitivo de la canción original. Los sueños, en este caso, en lugar de ser un alivio son problemas que originan disturbios desarrollados a lo largo de los movimientos, que desaparecerán cuando el individuo despierte con la frescura de la música de Dowland, al final de la composición.
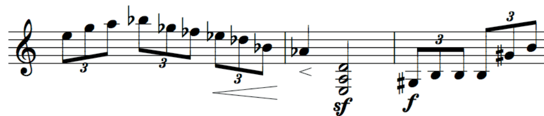
- Predominan, de forma general, los pasajes monofónicos con diversos acordes intercalados, en oposición a la tonalidad del tema, Mi Mayor. Britten se muestra bien conocedor de la afinación de la guitarra optimizando sus recursos. Ejemplos:

I Musingly (Meditativo) compases 13 a 16. Acordes en la rítmica básica de la composición, compás 16. (BRITTEN, 1964:2)

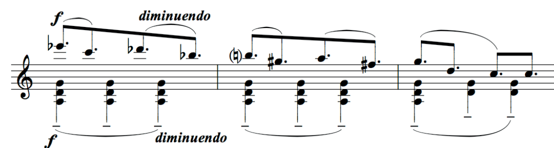
47 Britten, Benjamin, Nocturnal, Op. 70, revisión Julian Bream, Faber, London, 1964.
Traducción: Ven sueño profundo
Ven, Sueño profundo, imagen de la verdadera Muerte,
Y cierra mis cansados y llorosos ojos,
Fuente de lágrimas para mi respiración vital,
Rompe mi corazón con los gritos, de la tristeza.
Ven y toma posesión de mi cansada alma,
Que viviendo muere, hasta que el sueño se apodere de mi.
Resto del texto original en inglés:
Come shadow of my end, and shape of rest,
Allied to Death, child to his black-faced Night;
Come thou and charm these rebels in my breast,
Whose waking fancies do my mind affright.
O come, sweet Sleep, come or I die for ever;
Come ere my last sleep comes, or come never.
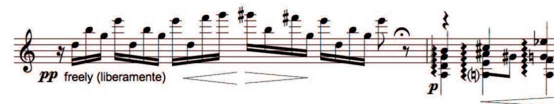


II Very agitated (Molto agitato), compás parte del 17, 18 y parte del 19. (BRITTEN, 1964:3)



III Restless (Inquieto) compases 26, 27 y 28. (BRITTEN, 1964:4)
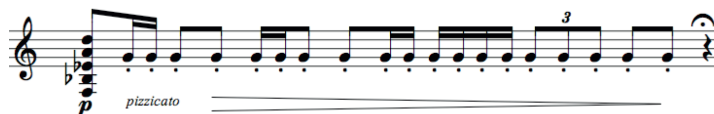


VI Dreaming (Sognante) compás 2 y 3. (BRITTEN, 1964:8)

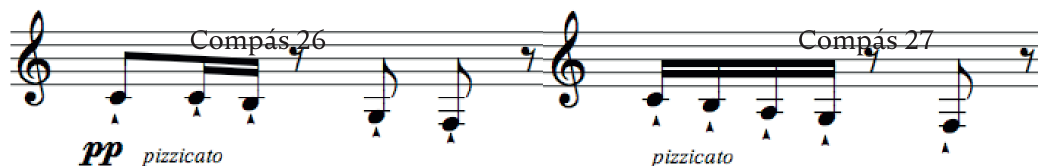


- En la cuarta y octava parte, el pizzicatto puede considerarse como fantasmas terribles que aparecen en los sueños:

IV Uneasy (Ansioso). Último compás. (BRITTEN, 1964:6)



VIII Passacaglia (Misurato). Compases 26 y 27. (BRITTEN, 1964:12)

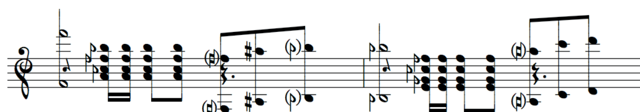


- La quinta variación consta de una parte declamada rítmicamente formada por acordes

disonantes reforzados con un ostinato en octavas.
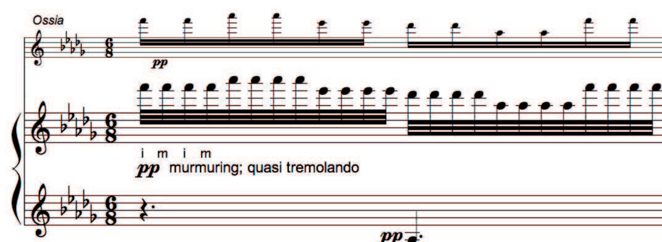
V March-like (Quasi una Marcia). Compases 17 al 20. (BRITTEN, 1964:7) Ejemplo:

Compás 18 y 19
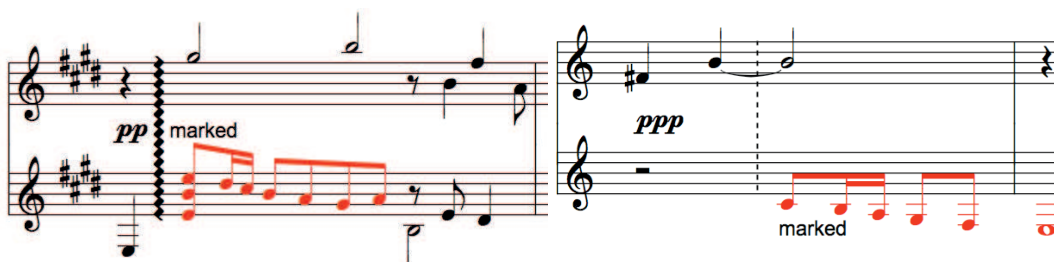


- En Gently rocking (Cullante), VII, puede apreciarse la técnica, o imitación a ella, propia del laúd llamada[48] "figetta" . (BRITTEN, 1964:9)

Compás 1



- El VIII Pasacalle está basado en una escala descendente de seis notas que pertenece a una parte interna del acompañamiento del laúd; al principio del tema con un ritmo muy determinante. Lo vemos en primer lugar en la obra de Britten en el Tema: Slow and Quiet (Molto tranquillo) y en el VIII Passacaglia: Measured (Misurato).
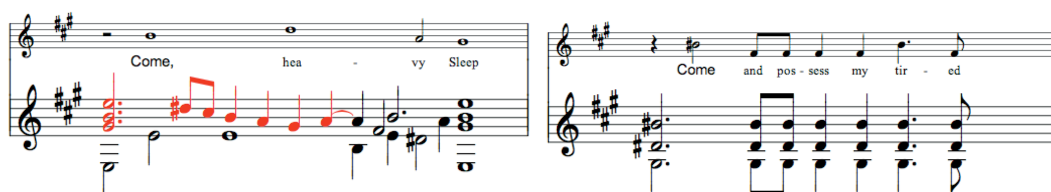


Compás 1 (BRITTEN, 1964:15) Compás 1 (BRITTEN, 1964:10)

Puede apreciase en los dos ejemplos siguientes, del original de Dowland, la escala y el ritmo aludido en formatos distintos:[49]

Compás 1 Compás 9

48 En este caso el efecto es parecido al trémolo tradicional de la guitarra. En el laúd se usa para otros contextos musicales como la realización de escalas o melodías monofónicas o no. En el laúd, incluso vihuela y en menos casos en la guitarra barroca, se realiza con el índice y el pulgar de la mano derecha.

49 http://www.thomaskoenigs.de/dowland_come_heavy_sleep.pdf
(Fecha de la consulta y/o actualización: agosto 2015)



El Nocturnal Op. 70 fue interpretado por vez primera en el festival de Aldeburgh el 12 de junio de 1964 por Julian Bream[50].

Bream, que fue quién realizó la revisión de la edición de esta obra, anota en la publicación:

> *En vista del carácter complejo de esta pieza, me he esforzado para que la digitación sea compatible con las marcas gráficas de frase originales del compositor, cosa que, por supuesto, son de gran importancia para la interpretación de la obra*[51]*. (BRITTEN, 1964:1)*

REFLEXIONES.

De la presencia del texto.

En la obra de Britten está presente el texto en muchos casos, de forma directa o indirecta, como instrumento para poner de manifiesto el por qué de la controversia de su música declamada. Si en las Metamorfosis de Ovidio Opus 49 (1951) es la descripción de los personajes la que personaliza la composición, en el Nocturnal Opus 70 (1963) la métrica de la poesía isabelina da lugar al ritmo musical implícito en la partitura.

De lo irónico.

Desde mi punto de vista la ironía está presente en las dos obras, circunstancia que, hasta cierto punto, es complejo reflejar con el oboe y por supuesto que también con la guitarra. En Las 6 Metamorfosis, en determinadas partes de I Pan, a partir del compás octavo y en el tiempo dedicado a IV Bacchus (Allegro pesante), aunque ese carácter se refleja en otros pasajes del resto de la obra. Por lo que respecta al Nocturnal señalaría en este ámbito el quinto movimiento March-like (Quasi una Marcia), aunque también está presente en otros episodios de la obra.

De lo simbólico.

La escala octatónica en la segunda metamorfosis, está construida en la nota sol, que por otro lado coincide con el dios Helios padre de Faetón, que representa la personificación del sol.

En contexto parecido aparecen escalas modales, o referencias claras a ellas, que tienen nexos

50 Grabación sonora recomendada:
Britten, Benjamin (1993) Nocturnal, Julian Bream, guitarra, Londres, Reino Unido: CDC 7 54901 2 EMI Records.
51 Texto original: In view of the intricate character of this piece, I have endeavoured to finger it as succinctly as is compatible with the composer's original phrase marks, wich are of course of great importance for the interpretation of the work.

con algunos lugares, tales como Frigia-Modo Frigio en el movimiento dedicado a Níobe y Lidia-Modo Lidio en Pan. Rasgos del Modo Dórico los encontramos en Baco. Podría no haberlo realizado Britten, pero sus conexiones simbólicas están presentes de esta manera.

Del género musical. Música programática.

Es evidente el carácter de música programática de las Seis metamorfosis dado su contenido extramusical en una pieza instrumental. Sin embargo, puede parecer que el Nocturnal no cupiera en los ámbitos de esta denominación. El Nocturnal cumple el requisito de "lo instrumental", sin embargo, alberga serias dudas con respecto a la influencia de lo foráneo a la música. Podríamos preguntarnos una vez dicho lo anterior, ¿cuál es la génesis de la obra de Dowland?, claramente responderíamos el texto, la poesía isabelina-jacobina. Inervada con la pregunta anterior diríamos ¿y de la obra de Britten?, pues Come heavy sleep de canto y laúd. La implicación de los orígenes: Texto isabelino - Canto y laúd - Nocturnal, ofrece un origen prosódico, por lo que si no directamente, indirectamente el Nocturnal de Benjamin Britten puede considerarse como música programática.

De la conexión entre los elementos musicales de Britten.

En cada una de las partes formales de las 6 Metamorfosis hay elementos que pasan de la parte A a la B, por ejemplo, y al contrario. El Nocturnal viene imbricado todo el con la representatividad de la obra de Dowland. Podría decirse también que el vínculo entre elementos y lo equívoco, musicalmente hablando, forman partes iguales en la obra del compositor, la alternancia de determinadas escalas, como los modos eclesiásticos, escala octatónica, etc., y elementos convencionales, representados por las tríadas, son un claro ejemplo.

Del cambio de carácter de los segundos tiempos.

Es curioso el uso de los tresillos en los segundos tiempos de las dos obras como medida de contraposición a la expresividad de los primeros movimientos.

Las 6 Metamorfosis Compás 1 y 2

Nocturnal Compás 1, 2 y 3

De los finales.

En los finales de las dos obras, Arethusa de Las Metamorfosis y la canción de Dowland en el Nocturnal acompañada de laúd, Britten no muestra intención de hacer un final concluyente en torno a lo sonoro, sino únicamente finalizar el discurso de forma convincente.

De la libertad expresiva.

En la gran mayoría de casos, en los dos que aparecen en este escrito por supuesto, Britten opta por dar al ejecutante libertad de expresión a través de la grafía. Esta libertad se manifiesta con la no presencia de un compás de referencia que en el caso de Las seis Metamorfosis aparece en la primera de ellas, Pan. Por lo que respecta al Nocturnal no aparece tampoco

en el I Musingly, II Very agitated, IV Uneasy, V March-like, VI Dreaming, VIII Passacglia e incluso en la transcripción final de la obra para canto y laúd de John Dowland. Con la diferencia de años entre las dos composiciones, 12 años, parece que el autor va configurando a más este tipo de licencia al instrumentista que determina sin duda la libertad de expresión.

En segundo lugar, Britten expresa su muy personal fraseo a través de comas de respiración que aparecen en ambas obras. El uso de los calderones también clarifica de forma determinante el carácter de cada uno de los pasajes. Ejemplos:

Metamorfosis[52] (BRITTEN, 1952:2) Nocturnal[53] (BRITTEN, 1964:2)

BIBLIOGRAFÍA.

TEXTOS

Anderson, Robert (2001) Ovid, Life and Writings, Tomo 18, Página 827, en The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, published in twenty-nine volumes by Macmillan Publishers Limited, Oxford, England: Oxford University Press.

Clemente Buhlal, José Antonio (1999) Agrupaciones Musicales, Murcia: ICE – Universidad de Murcia.

Clemente Buhlal, José Antonio (2004) Instrumentos Musicales: La Guitarra, Murcia: ICE – Universidad de Murcia.

Holmann, Peter y O'Dette, Paul (2001) Dowland, Tomo 7, Página 531 a 538, en The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, published in twenty-nine volumes by Macmillan Publishers Limited, Oxford, England: Oxford University Press.

Mckinnon, James (2001) Ovid, Later Musical Treatments, Tomo 18, Página 827, en The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, published in twenty-nine volumes by Macmillan Publishers Limited, Oxford, England: Oxford University Press.

Michels, Ulrich (1987) Atlas de música I, Madrid: Alianza Editorial.

Michels, Ulrich (1992) Atlas de música II, Madrid: Alianza Editorial.

Ovidio (1995) Metamorfosis (Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias), Madrid: Ediciones Cátedra Letras Universales.

Ovidio (1963) Metamorfosis (Edición de José Antonio Enríquez y Ely Leonetti Jungl),

52 Pan compás 1 y 2.
53 I Musingly compás 22 y 23

Madrid: Colección Austral.

Reverter, Arturo (1991) Peter Grimes (libreto de la ópera), Madrid: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Sadie, Stanley edited y Tyrrell, John executive editor (2001) The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, published in twenty-nine volumes by Macmillan Publishers Limited, Oxford, England: Oxford University Press.

CDS

Britten, Benjamin (1993) Nocturnal, Julian Bream, guitarra, Londres, Reino Unido: CDC 7 54901 2 EMI Records.

Dowland, John (1982) Dowland Ayres & Lute Lessons, Deller Consort, Mark Deller, Arles, Francia: HMA 1901076 Harmonia Mundi.

TESIS DOCTORALES CD-ROM

Clemente Buhlal, José Antonio (2003) El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra, tesis doctoral, Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

PARTITURAS

Britten, Benjamin, (1952) Six Metamorphoses After Ovid for solo oboe, Op. 49, London: Boosey & Hawkes Limited.

Composición: 1951

Britten, Benjamin, (1964) Nocturnal after John Dowland for guitar, Op. 70, revisión Julian Bream, London: Faber Music Limited.

Composición: 1963

Dowland, John (1981) The Collected Lute Music of John Dowland, Lute tablature and keyboard notation, Third edition, Transcripción y Edición de Diana Poulton y Basil Lam,

Londres: Faber Music.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Partituras, textos generales, páginas personales.
http://imslp.org/wiki/6_Symphonies_after_Ovid%27s_Metamorphoses,_Kr.73-78_(Dit-

tersdorf,_Carl_Ditters_von)

http://imslp.org/wiki/Phaëton,_LWV_61_(Lully,_Jean-Baptiste)

http://imslp.org/wiki/Phaéton,_Op.39_(Saint-Saëns,_Camille)

http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP278938-PMLP66979-the_first_booke_of_songes_or_ayres1.pdf

http://nicholasdaniel.co.uk

http://www.aldeburgh.co.uk/

https://goodmorningbritten.wordpress.com/2013/12/14/listening-to-britten-night-piece-notturno/

http://www.thomaskoenigs.de/dowland_come_heavy_sleep.pdf

http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx__solo_flute_.pdf

Videoaudiciones

Pan, Nicholas Daniel

https://www.youtube.com/watch?v=Vh96omI0bYE

Faetón, Nicholas Daniel

https://www.youtube.com/watch?v=MvV3DjVpEsc&index=2&list=PLZJJ-_CBQGAcPJr_-6oqF-Z6t9m81WcnJ

Níobe, Nicholas Daniel

https://www.youtube.com/watch?v=TMzrVYM6Bpo

Baco, Nicholas Daniel

https://www.youtube.com/watch?v=LN8hD3Cfce0

Narciso, Nicholas Daniel

https://www.youtube.com/watch?v=gp3Qj-PH-jA

Aretusa, Nicholas Daniel

https://www.youtube.com/watch?v=12kJSrD6lVo

Aretusa, Joy Boughton

https://www.youtube.com/watch?v=UUS7UDK2qHY

Nocturnal after John Dowland Op. 70 Benjamin Britten, Paul Galbraith

https://www.youtube.com/watch?v=iY74itDa-Mw

El síndrome de sobreentrenamiento: Un problema para la educación musical

Karla María Reynoso Vargas
Maestra en Psicología. Universidad Juárez del Estado de Durango

El Síndrome de Sobreentrenamiento (SSE), es un término que se acuñó en el ámbito deportivo y que actualmente se usa también en el ámbito musical. Por definición, es la respuesta poco adaptativa al estrés del entrenamiento y competición (en el caso de los músicos a la interpretación pública), habitualmente originada por la exposición continuada a cargas de entrenamiento cada vez más altas con pocos periodos de descanso (McCann, 1995, citado por Suay, 2003). El SSE se caracteriza por una disminución marcada y sostenida del rendimiento físico, aumento de los marcadores inflamatorios, incapacidad para recuperarse aún con disminución o cese de la actividad, deterioro en grado variable del estado de salud y afectación de la calidad de vida, ocasionado por entrenamiento excesivo, o recuperación insuficiente, unido frecuentemente a cambios en los hábitos de vida o problemas de contenido emocional de distinta índole (González y Márquez, 2012). Se genera cuando se sobrepasa la capacidad de adaptación y se pierde la capacidad de recuperación ante los esfuerzos físicos de los entrenamientos diarios (Silva, Schultz, Haslam, Martin y Murray, 1985).

La literatura internacional señala que los principales síntomas del SSE en músicos son las dificultades psico-emocionales (Morgan, Brown, Raglin, O'connor y Ellickson, 1987;Walker, 2008), el aumento en el nivel de ansiedad- especialmente ante una audiencia (Van Kemenade, Van Son y Van Heesch, 1995)-, aislamiento, autoexigencia, rasgos obsesivos, dificultades en la concentración, disminución en la percepción la satisfacción de vida, falta de motivación, sensación de fatiga (Walker, 2008) y afecciones físicas- de manera que cada instrumento lleva asociado un riesgo para la salud específico (Van Kemenade, Van Son y Van Heesch, 1995).

De manera consistente, en el estudio que actualmente realizo (Reynoso, 2015), he encontrado que los principales síntomas de SSE en estudiantes músicos duranguenos son: la alteración de los estados de ánimo y el aumento de tensiones sociales; el estancamiento y/o involución técnica musical; la dependencia a la actividad y/o musicorexia; la desmotivación y el agotamiento; síntomas físicos (malestares) generales y específicos para la actividad de cada instrumentista.

Para describir el SSE la psicología usa los términos "Síndrome Bournout", "saturación" y "agotamiento" (González y Márquez,2009). La saturación se manifiesta en fatiga física, malhumor, apatía, trastornos del sueño, dificultad para concentrarse (Suay, 2003). Son "bajones" en los que el sujeto puede percibir su ejecución como correcta pero obtiene resultados deficientes, lo que resulta en un círculo viciosos de desasosiego (Henschen,1991). La saturación a largo plazo se convierte en agotamiento, con las implicaciones negativas

del estrés crónico y excesivo que le harán entrar en una especie de vaciamiento físico y emocional (Garcés y Cantón, 2009), con influencia negativa sobre la motivación, con retirada emocional y hasta física (abandono de la práctica). El sujeto percibe que no puede dar más de sí, pierde la motivación, la energía y la confianza; presenta desestabilidad y baja realización personal, baja autoestima y altos niveles de ansiedad. Si esta fase perdura, llega a la extenuación. El sujeto pasa del estancamiento a la disminución del rendimiento y la imposibilidad de beneficiarse de la sobrecompensación, además otros indicadores evolucionan, desaparecen o se invierten en función de la afectación, tal como frecuencia cardiaca, peso corporal, alteración del apetito, vulnerabilidad ante lesiones e inflamaciones, cambios hormonales, trastornos del sueño, inestabilidad emocional, etc. (Kuipers, 1998, citado por González y Márquez, 2009).

Así, el SSE es un problema de salud, pero también es un problema para la educación musical. Éticamente debemos partir de la premisa que el músico , antes de ser artista, es una persona. Como tal busca el desarrollo de sus capacidades y su autorrealización a través de nuestros programas formativos. Pero aún se le vea de manera fría, y bajo estrictos criterios de productividad, los músicos sobreentrenados no pueden explotar su potencial, no rinden lo que tienen que rendir. Pasan horas estudiando y no avanzan… generando un ciclo vicioso, porque entonces estudian más. Desperdician recursos personales, sociofamiliares …e institucionales.

Cuando hablamos del SSE, hablamos de bajo rendimiento y aprovechamiento escolar, desmotivación por el estudio, reprobación, deserción, mal desenvolvimiento escénico, mal afrontamiento al estrés, lesiones por la práctica musical. Ésto lo vuelve un problema psicopedagógico.

Como profesores nos hemos acostumbrado a decir “estudia más” cuando vemos que un alumno no avanza; a marcar errores sin dar retroalimentación positiva; a presionar, porque eso es lo que funciona. No se nos ocurre que debemos explorar la posibilidad de que el alumno esté saturado, agotado.   Sería nuestra responsabilidad, evitar que llegue al punto de quiebre. Porque el SSE no se adquiere de un día para otro, es producto del estrés es crónico. Deberíamos reconocer los grados del SSE (Hackney y Battaglini, 2007):

• Leve o extralimitación funcional: ocurre tras un periodo breve de sesiones de entrenamiento forzado que rebasa el nivel de tolerancia del sujeto, generalmente unido a recuperaciones incompletas sucesivas, que ocasionan síntomas leves de SSE. Tras unos días de recuperación la persona alcanza su estado normal.

• Moderado o extralimitación no funcional: la persona presenta síntomas de fatiga residual que amerita un periodo de recuperación prolongado (varias semanas a varios meses), requiere supervisión médica, control de variables fisiológicas para evaluar sus respuestas.

• Severo: la caída del rendimiento es constante, la fatiga persistente y hay cambios significativos en las variables fisiológicas y bioquímicas, con deterioro en el estado de salud y afectación multisistémica. Esta indicada el ingreso a clínicas de recuperación para control médico. Su recuperación tarda varios meses e incluso puede rebasar el año.

El SSE responde a lo que McEwen (2004), llamó carga allostática o sobrecarga, los desgastes y disrupciones del cuerpo y el cerebro causados por la hiperactividad o hipoactividad

crónicas de los sistemas allostáticos (sistemas regulatorios para mantener la estabiliad del organismo). Estos sistemas incluyen el sistema nervioso autónomo, el axis hipotalámico-pituitario-adrenal, y los sistemas cardiovasculares, metabólicos e inmune.

Esto es importante saberlo porque sería lógico pensar que el camino para desarrollar SSE es el sobreuso (estudiar mucho, cometer excesos en tiempo o intensidad). Pero esto es cierto sólo parcialmente. McEwen (2004), ha señalado diferentes maneras en que se puede producir la sobrecarga:

1) Por estrés crónico o "golpes repetidos" en respuesta a eventos amenazantes. Sería el caso de músicos que dan múltiples presentaciones; quienes en un periodo de tiempo tienen varios eventos estresantes (musicales , familiares, laborales, etc.); o quienes reciben continuamente críticas negativas y las resienten. El estrés repetido daña los mecanismos de regulación allostática, alterando la producción cíclica de cortisol y adrenalina.

2) Por falta de adaptación a estresores repetidos de la misma clase, con exposición a las hormonas generadas por el estrés. La mayoría de las personas tienen un efecto de habituación ante las situaciones estresantes que enfrentan comúnmente, es decir, eso que les causaba mucho estrés en un inicio, después de muchas repeticiones, ya no les causa problema. Pero aproximadamente el 10% de las personas continúan produciendo la misma cantidad de cortisol cada vez que tienen que enfrentar el estresor, aún después de mucho tiempo y mucha práctica siguen estresándose mucho. Sería el caso de músicos que no logran superar la ansiedad escénica, el interactuar con el público, o las evaluaciones.

3) Por una respuesta prolongada. De manera ideal nuestros mecanismos regulatorios deben activarse ante un estresor y desactivarse cuando este desaparece (casi como un interruptor), pero algunas veces esto no ocurre. La persona se mantiene estresada (no apaga el "switch del estrés"), ella sola genera pensamientos que la mantienen en constante estrés. Es también el caso de músicos que estudian demasiado y no respetan los tiempos de reposo. El cortisol y adrenalina "extinguen" al sistema regulatorio, por lo que la manifestación de la carga allostática es inminente.

4) Por una respuesta insuficiente o inadecuada. Por ejemplo, una respuesta insuficiente al cortisol, implica la sobreactivación de otros mediadores alterando de manera sustancial los mecanismos de regulación biológica: se aumentan las citoquinas inflamatorias.

Aunque se han reunido evidencias clínicas, fisiológicas, bioquímicas, inmunológicas y psicológicas, no hay signos que aseguren que se tiene SSE (Subiela y Subiela, 2011), y tampoco procedimientos específicos que permitan su diagnóstico; este se realiza por exclusión de otras posibles causas de bajo rendimiento y trastornos del estado de ánimo. Las manifestaciones más resaltantes del SSE, según Subiela y Subiela (2011) son:

Clínicas: Irritabilidad, inquietud, dolor muscular, sensación permanente de fatiga, hiporexia o anorexia, astenia, naúseas, gastritis u otras manifestaciones gastro intestinales, vómitos, diarrea, constipación, pérdida de peso, afecciones musculoesqueléticas o foniátricas.

Fisiológicas: Alteraciones en la frecuencia cardíaca en reposo, ejercicio y recuperación, alteraciones en la presión arterial (hiperohipotensión), cambios respiratorios (taquipnea, hiperpnea, hiperventilación), aumento del consumo de oxígeno en esfuerzos submáximos,

disminución de la eficiencia mecánica. disminución de la masa magra, aumento del metabolismo basal, cambios en el ECG (onda T y segmento S-T anormales).

Neuroendocrinas y bioquímicas: Aumento de la concentración de urea, aumento en la CPK, balance nitrogenado negativo, disminución de la Hb, disminución del hierro sérico, incremento en la producción de ácido úrico, aumento de la Proteina C-reactiva, disfunción hipotalámica, alteraciones endocrinas (catecolaminas, tiroxina,↓testosterona, ↑cortisol, etc.), alteraciones del sistema nervioso autónomo (simpático, parasimpático), disminución de la glutamina plasmática, déficit de minerales (Zn,Co,Al,Mg,Mn,Se,Cu).

Inmunológicas: Aumento de la susceptibilidad a infecciones virales y bacterianas, aumento de la susceptibilidad y severidad a las enfermedades en general, incremento en los resfriados y alergias, cefalea. Aumento de los leucocitos, disminución de los anticuerpos (gammaglobulinas), aumento de los marcadores inflamatorios- en particular de las citoquinas, edema de los ganglios linfáticos.

Psicológicas: Fatiga mental constante, inestabilidad emocional, desinterés, apatía, disturbios del sueño, disminución de la concentración, disminución de la autoestima, depresión, ansiedad escénica, incapacidad de cumplir las metas.

Rendimiento físico: Disminución del rendimiento en general, disminución de la tolerancia a la carga de entrenamiento, disminución del tiempo que puede mantener el esfuerzo máximo, disminución de la fuerza y la resistencia muscular, requerimiento de un tiempo de recuperación mayor.

Aspectos técnicos: Perdida de la coordinación, disminución de la capacidad para hacer frente a una gran cantidad de información, dificultad para corregir las fallas técnicas, repetición de los errores que ya fueron superados anteriormente.

Las causas del SSE se pueden encontrar en las condiciones físicas y sociales en las que se estudia o se trabaja y la percepción hacia estas. En el ámbito musical el SSE se origina por constante demanda de perfección, largos periodos en posturas incómodas, ambiente competitivo (Rosmaryn,1993); alto nivel de práctica (Díaz-Morales, Sánchez-Beleña, Nieto-Márquez, 2013); horarios erráticos de estudio y trabajo, aislamiento personal, lealtad con sus supervisores, criterios ambiguos en la evaluación (Hamilton y Kella,1992) malos hábitos de estudio, estudio repetitivo poco significativo, percepción de dificultad técnica del repertorio, ansiedad ante la evaluación y ansiedad escénica; cambios en la nutrición, intensidad de la actividad, etc.

Algunos autores remarcan el importante rol del estrés de la vida cotidiana, por ejemplo, Meehan, Bull, Wood y James (2004), en base a estudios de caso, encontraron que sólo 1 de 5 participantes tuvo incremento de estrés técnico, mientras que los otros 4 reportaron que "no habían entrenado excesivamente" y que "no habían tenido un entrenamiento particularmente fuerte"; aún más, 3 de ellos dijeron haber disminuido su carga de entrenamiento -en relación a años anteriores. El rendimiento de los participantes se vio mayormente afectado por estrés de la vida cotidiana. Los autores concluyeron que la combinación de estrés técnico con cotidiano podría ser un detonador clave del SSE.

La respuesta individual ante el estrés responde a dos situaciones: 1) El modo en que la

persona percibe la situación estresante y; 2) El estado de salud general de la persona (McEwan, 2007).

Cada alumno de nuestros alumnos va a responder de una manera distinta a nuestras demandas de acuerdo a su historia personal, a su personalidad, estilos de afrontamiento, estado de salud y a su situación de vida actual. Ahora que sabemos esto podríamos sacar provecho de las condiciones de la práctica pedagógica musical. La relación individualizada entre el profesor de instrumento y el alumno permite un acercamiento y entendimiento del alumno como persona, nos permite hacer seguimiento cercano de su evolución musical.

Debo subrayar la importancia tener en cuenta la posibilidad de que el estrés no-musical, el estrés extra-escolar, el estrés de la vida cotidiana puedan haber generado una sobrecarga en nuestros alumnos. Si bien no es nuestra función dar asesorías psicológicas, sí podemos tomar en cuenta la situación de estrés crónico del alumno, para no agravar los síntomas de SSE.

Cualquier estancamiento, involución o lesión nos debería alertar. Si logramos reconocer los síntomas de SSE podríamos hacer canalizaciones a especialistas (psicólogos, psiquiatras, traumatólogos, foniatras, neurólogos, etc.). La labor preventiva es mucho más eficiente que los tratamientos remediales.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz-Morales, J.F., Nieto-Márquez Darder, M., & Sánchez-Beleña, F. (2013). Dedicación a la música: Estado de ánimo y satisfacción vital. Revista EduPsiké,12 (1), 57-75

Garcés, E. & Cantón, E. (2009). Un modelo teórico-descriptivo del Bournout en deportistas: una propuesta tentativa. Inform Psicol, 12-22.

González Boto, R. & Márquez Rosa, S. El sobreentrenamiento desde una perspectiva psicológica. En: Márquez Rosa, S. Y Garatachea Vallejo, N.(Coord.). (2012). Actividad Física y Salud. Madrid: Ediciones Díaz Santos

Hackney, A. & Battaglioli, C. (2007). The overtraining syndrome: neuroendocrine imbalances in athletes. Brazilian Journal of Biomotricity, 1, 34-44.

Hamilton, L, Kella, J.J. (1992). Personality an occupational stress in elite performers. Annual convention of the American Psychological Association. Washington, DC.

Henschen, K.P. (1991). Cansancio y agotamiento deportivos: diagnostic, prevencióny tratamiento. En Williams (coord). Psicología Aplicada al Deporte. Madrid: Biblioteca Nueva

Kuipers, H. (1996). How much is too much?Performance aspects of overtraining. Res Quart Exerc Sport, 67, 65-69.

Mc Ewen, B.S. (2004). Protective and damaging effects of stress mediators. Seminars in medicine of the beth Israel Deaconess Medical Center, 338 (3), 171-179

Mc Ewen, B.S. (2007). Physiology and Neurophysiology of Stress and Adaptación: Central role of the Brain. Physiology Reviews, 87, 873-904.

McCann, S. (1995). Overtraning and Bournout. En Murphy, S. (ed). Sport Psychology Interventions, 347-368. Champaign IL:Human Kinetics

Meehan, H.L., Bull, S.J., Wood, D.M. & James, V.B. (2004). The overtraining syndrome: a multicontextual assessment. The Sport Psychologist, 18, 154-171.

Morgan, W.P., Brown, D.R., Raglin, J.S., O'Connor, P.J., & Ellickson, K.A. (1987). Psychological monitoring of overtraining and staleness. British Journal of Sports Medicine, 21, 107-114. En: Meehan, H.L., Bull, S.J., Wood, D.M. y James, V.B. (2004).

Reynoso-Vargas, K.M. (2015). Estresores y procesos psicosociales del síndrome de sobreentrenamiento en músicos, tesis doctoral inédita. Universidad Iberoamericana

Rozmaryn, L.M. (1993). Upper extremity disorders in performing artists. Maryland Medical Journal, 42, 255-260.

Suay, F. (2003). El síndrome del sobreentrenamiento: una visión desde la psicobiología del deporte. Barcelona: Paidotribo.

Subiela, J.V. & Subiela J.D. (2011). El síndrome de sobreentrenamiento:criterios diagnósticos y conductas terapéuticas. Academia Biomédica Digital, 48. Encontrado en la página web http://www.bioline.org.br/request?va11025 en mayo 2015.

Van Kemenade, J.F.L.M., Van Son, M.J.M. and Van Heesch, N.C.A. (1995). Performance Anxiety among Professional Musicians in Symphonic Orchestras: A Self-Report Study. Psychological Reports, 77, 555–62. En: Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the milennium. Psychology of Music, 08. DOI: 10.1177/03057356030313002. Encontrado en abril del 2015 en el link http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/3/221

Walker, I. (2008). Beating bournout. Dance Today, 08,48-51.

Percepción sensorial y comunicación celular

Sergio Valenzuela Gómez
Universidad de Guadalajara

Los estímulos del exterior son recibidos por los órganos sensoriales, los cuales nos permiten interpretar los fenómenos físicos del medio ambiente. Para que este proceso sea posible es necesaria una transferencia de información, esta a su vez se da por medio de la comunicación celular.

Para comprender de forma general como es que existe este intercambio de información a nivel celular hay que saber que es por dos medios; el sistema nervioso central y el sistema endócrino.

El sistema endócrino funciona por medio de células que secretan hormonas, las cuales son transportadas por el torrente sanguíneo para alcanzar todas las zonas del cuerpo, cuando llegan a su destino hacen contacto con células que responden específicamente a ese tipo de estímulo.

El sistema nervioso está compuesto por una fina red de prolongaciones nerviosas que establecen comunicación intracelular por medio de la secreción de sustancias neurotransmisoras, que activan eléctrica y químicamente a la célula receptora.

Como se puede ver, la percepción sensorial es un proceso físico y químico muy complejo; por ser un proceso, este tiene una serie de fenómenos que se pueden describir de forma ordenada.

La comprensión de esta serie de procedimientos fisiológicos es necesaria para el músico, ya que es prioritario que exista una conciencia corporal y una panorámica general del

funcionamiento normal del cuerpo humano; en este caso de los órganos de los sentidos.

IDENTIFICACIÓN DE LOS UMBRALES SENSITIVOS

Como se describió anteriormente, los sentidos se activan a partir de estímulos que provienen del medio ambiente; ahora hay que saber que los receptores sensitivos tienen una capacidad mínima y máxima para captar esos estímulos físicos; esta capacidad es lo que se conoce como umbral sensitivo.

El umbral mínimo absoluto representa al estímulo mínimo perceptible y el umbral máximo absoluto representa al estímulo de mayor intensidad soportable sin que este produzca un daño o deterioro del órgano sensitivo.

A continuación se analizarán algunas de las características propias de los sentidos que ayudarán a identificar de forma práctica los umbrales de cada uno de ellos y así prevenir daños irreversibles.

OIDO

Existen instrumentos musicales que tienen la característica de emitir sonidos de gran intensidad, al ejecutar estos instrumentos en un lugar pequeño, cerrado y sin ventilación esa intensidad puede amplificarse todavía mas, ya que estos sitios hacen la función de caja de resonancia, si esto se hace de forma repetitiva en cada sesión de práctica o recital se expone al oído a sufrir daños estructurales y sensitivos irreversibles.

El daño auditivo producido por ruidos de gran intensidad y la larga exposición a estos son una de las causas principales de deterioro de la función del oído interno principalmente, este daño también es conocido como trauma o traumatismo acústico.

Pero, ¿Cómo saber si el músico se expone a sufrir algún trauma acústico?. Definitivamente existen instrumentos para medir la intensidad sonora y de hecho se puede calcular de forma precisa a cuantos decibeles se puede estar expuesto en determinado sitio sin sufrir daños auditivos; sin embargo, estos dispositivos no se encuentran a la mano de la mayoría de los músicos y pueden resultar poco prácticos en la vida real de la práctica instrumental. Existen distintos signos que pueden ayudar al músico a identificar si este se encuentra en un sitio que pudiera generar algún daño sensorial. Cuando una persona se encuentra en un lugar ruidoso o en donde no existe una adecuada ventilación puede experimentar distintas sensaciones que en su mayoría son molestas, por ejemplo; dolores de cabeza intensos después de una larga exposición a estos sonidos de gran intensidad, mareos, hiperacusia o sensación de dolor y molestia a otros ruidos (cabe mencionar que cuando un individuo comienza a tener este síntoma es indicio de que ya existe algún daño en el oído interno); tinnitus o acufenos, estos se describen como un fenómeno de percepción de sonidos o golpes pero que no provienen de ninguna fuente o estimulo sonoro externo, en este caso la persona puede percibir a este tipo de sonidos como un “silbido” o “campanas” dentro de su oído; otro síntoma que puede tener la persona expuesta a sonidos de alto volumen es el de la sensación de ansiedad o cambios negativos en el estado de ánimo.

VISTA

La vista es uno de los sentidos más desarrollados en el ser humano, además de tener una interpretación visual del mundo exterior, el ojo tiene la capacidad de identificar dimensiones, distancias, proporciones, intensidad lumínica, texturas, entre otras cosas.

Si bien es cierto que el aprendizaje musical no es exclusivo para aquellas personas que no tienen algún tipo de discapacidad visual, de hecho existen músicos capaces de ejecutar magistralmente cualquier instrumento musical y que carecen del sentido de la vista; para aquellos instrumentistas en los que la vista si representa una herramienta importante para poder tocar es necesario garantizar que este órgano sensorial se utilice al máximo y así agilizar aún más la práctica musical diaria. Existen múltiples formas en las que el músico utiliza el sentido de la vista en su práctica instrumental, en este apartado se hará una descripción general de esas aplicaciones.

Una forma en la que músico hace uso del sentido de la vista es con la lectura musical, las partituras son una de las herramientas más importantes para poder aprender cualquier pieza musical, también los métodos que sirven para desarrollar la técnica instrumental se pueden encontrar en medios impresos; es por ello que resulta muy importante analizar los factores que pueden hacer la diferencia entre una buena impresión y una impresión de mala calidad y como afecta esto en las sesiones de práctica.

Cuando una partitura es impresa por primera vez y si la calidad de edición es buena, no cuesta mucho trabajo leerla e interpretarla de forma ágil, pero si esta partitura se continúa reproduciendo, esto por medio de fotocopias por ejemplo, se van agregando elementos que "ensucian" y disminuyen la calidad de la imagen con respecto a la primera impresión. Se pueden notar en las posteriores reimpresiones cambios como el oscurecimiento de las hojas, en algunos casos cuando la reproducción o fotocopia se hace directo de un libro o compendio se pueden ver los pliegues y si el libro no se puede extender por completo se pueden ver las separaciones que existen entre una página y otra; al terminar de reproducir la pieza deseada, se puede encontrar distorsión y poca claridad en la imagen que impiden ver e identificar las notas dentro del pentagrama.

En caso de que esto suceda es mejor transcribir la pieza musical, de preferencia utilizando algún software de edición musical, de tal forma que se intente tener una calidad de imagen igual o superior a la partitura original.

La iluminación dentro del área de estudio o práctica instrumental es fundamental para asegurar tanto una lectura musical precisa, como una visión clara de lo que se está haciendo con el instrumento, hablando de la exactitud en la digitación y posición de la extremidad superior principalmente.

Es muy importante tener una fuente lumínica general que sea suficiente para toda la habitación o área de trabajo, también de ser posible, hay que contar con una iluminación dirigida especialmente a la partitura que se está tocando, ya que esto ayuda a generar un enfoque preciso de la mirada a un punto determinado y así disminuir los distractores visuales que se pueden captar con la visión periférica.

La vista como herramienta de la práctica instrumental es fundamental para el músico porque este puede analizar sus movimientos y posiciones de forma directa. Una característica muy interesante acerca de este sentido es su capacidad de anticiparse a los movimientos del músico, tan sólo fracciones de segundo antes de que el intérprete coloque sus dedos en la nueva posición, la vista ya la analizó y para el tiempo en el que es ejecutada, el ojo ya está enfocando la siguiente posición. Esta capacidad de adaptación debe ser comprendida, porque si se aprovechan las cualidades naturales del ojo es probable que el desarrollo técnico e interpretativo se vea altamente beneficiado.

Existen aspectos que hay que cuidar para prevenir un deterioro visual, cada uno de los puntos desarrollados en los párrafos anteriores explican cómo se puede mejorar la práctica musical y reducir riesgos de generar algún tipo de patología o discapacidad visual.

TACTO

Junto al oído y la vista el tacto es uno de los sentidos que se involucran directamente en la ejecución musical, el tacto es tan importante que si hay alteraciones sensoriales a este nivel no sólo existe la posibilidad de tener una mala interpretación, sino que también puede provocar lesiones del sistema motor por una deficiente sensibilidad y una errónea interpretación de la información sensitiva para poder ejercer la digitopresión mínima y máxima necesaria.

El tacto ayuda a identificar texturas, temperatura, localización y también muy importante dentro de la práctica instrumental es que ayuda a modular la fuerza que se aplica al tocar o la fuerza necesaria para mantener una posición de manera firme.

Cuando existe una sesión de práctica prolongada o de mala calidad técnica el sentido del tacto puede responder a ese sobreesfuerzo por medio del dolor, este a su vez va a hacer que el ejecutante cambie su postura o module de otra forma la fuerza ejercida en el instrumento.

Las fibras nerviosas sensitivas son muy delicadas y si no existe el cuidado de evitar que estas se vean deterioradas se pueden provocar daños irreversibles. Hay varias formas de prevenir que el sentido del tacto sea afectado, para eso hay que conocer cuáles son los factores de riesgo a los que este sentido se puede encontrar expuesto, a continuación se mencionan algunos:

• Cambios extremos de temperatura: Nunca será recomendable que después de tocar cualquier instrumento el músico se moje las manos ó manipule objetos que se encuentren a una temperatura significativamente inferior a la que en ese momento tenga el músico. Es importante que antes de comenzar a tocar se realicen ejercicios de calentamiento y estiramiento; esto es muy necesario porque de esa forma se pueden relajar los músculos y las articulaciones disminuyendo la rigidez de estos al iniciar la ejecución musical.

• Largas sesiones de práctica sin descansos o intermedios: Como se expuso con anterioridad, es indispensable planificar y temporizar las sesiones de práctica de tal modo que por cada hora de práctica haya un período de quince minutos de descanso aproximadamente, de este modo se favorece a conservar un tono y fuerza muscular disminuyendo la aparición de fatiga o malestar de la extremidad.

• Pasar de actividades de motricidad fina a aquellas con motricidad gruesa sin tiempo de reposo: independientemente de que exista reposo entre la transición de ambos tipos de acciones, a la larga puede resultar perjudicial para el músico exponerse constantemente a actividades físicas con motricidad gruesa, ya que se pueden desarrollar padecimientos musculoesqueléticos crónicos. Sin embargo, si el instrumentista por determinadas circunstancias no puede evitar el realizar actividades "pesadas" es necesario que estás se lleven a cabo cuando hayan pasado al menos dos horas entre la ejecución del instrumento y la nueva actividad.

• Descuido de la postura y falta de atención en la modulación de la fuerza al estar tocando: Cuando se tienen posturas forzadas o poco estudiadas se pierde la continuidad de la ejecución y además, se incrementan las posibilidades de que por esas malas posiciones

se desarrollen alteraciones y padecimientos musculoesqueléticos. Cuando el ejecutante no presta atención en la fuerza ejercida (por ejemplo, al pisar el diapasón, tecla o traste) sobre el instrumento y no es capaz de moldear y corregir los sobreesfuerzos realizados, lo primero que sucede es la generación de fatiga y dolor, posteriormente y de forma gradual se puede desarrollar algún padecimiento de origen motor o sensitivo.

Se puede pensar en una gran número de factores de riesgo que influyen para que se genere algún daño en el sentido del tacto, los que se mencionaron anteriormente pueden dar una panorámica general y aportar algunos datos que ayudarían al músico a preservar lo mejor posible este órgano sensorial.

GUSTO Y OLFATO

Daría la impresión de que estos sentidos realmente no se encuentran relacionados con la práctica instrumental pero no es así. En los últimos años se ha demostrado que el ser humano tiene una memoria olfativa y gustativa más desarrollada que la memoria visual.

Como ya se explicó, todos los órganos sensoriales responden a estímulos físicos y estos a su vez activan una serie de reacciones neurológicas que dan por resultado una respuesta hacia ese estímulo, en el caso del gusto y el olfato este proceso de percepción sensorial es originado por olores, sabores, temperatura, etc.

Estos dos órganos sensoriales pueden ayudar a ejercitar la memoria del músico de manera inconsciente; como ya se sabe, es necesario que el ejecutante sea capaz de diseñar y equipar su área de estudio de acuerdo a sus necesidades personales; una forma de ejercitar la memoria es mediante la estimulación dirigida del olfato y el gusto, esto se puede lograr a través de olores reconocibles por el músico y que en un futuro podrá relacionar con una pieza ó pasaje musicales, ese olor o sabor evocará recuerdos desde el subconsciente y de forma indirecta influirá en la práctica instrumental estimulando la integración de movimientos y actividades en un lugar y tiempo determinados.

Con lo anterior se puede concluir que para generar un espacio agradable de práctica también es necesario provocar un ambiente con estímulos olfativos y gustativos agradables, ya que también la estimulación de la memoria a estos niveles puede verse afectada de forma negativa.

LA ADAPTACIÓN DE LOS ORGANOS SENSORIALES A LOS ESTÍMULOS FÍSICOS

Por último, se puede decir que si cualquier órgano sensorial se encuentra expuesto a algún estímulo constante e invariable hay posibilidades de producir un fenómeno de adaptación, un ejemplo de eso sería cuando una persona entra a alguna habitación sin ningún tipo de iluminación, al principio puede que no sea capaz de ver algo, pero poco a poco la vista va

distinguiendo formas dentro de la oscuridad; algo similar sucede con el oído, si una persona entra a algún lugar en donde la gente se encuentre hablando en voz alta como sucedería en un restaurante o un estadio por ejemplo, al principio notará todas esas voces y ruidos, pero conforme continúe en el mismo sitio esos sonidos que eran tan evidentes al inicio pasan a segundo plano y la persona se concentra en su actividad principal.

Si se aplica este proceso de adaptación y modificación de umbrales a la práctica musical se pueden tener tanto resultados positivos como negativos; dentro de los positivos se podría enunciar el de la adaptación que tiene el músico que vive en un lugar en donde normalmente hay muchos ruidos no deseables, por ejemplo cerca de un ferrocarril o de un paso de transporte público, en este caso el instrumentista se acostumbra a concentrarse a pesar del ruido ambiental que no necesariamente afecta en su calidad de estudio. Sin embargo, como ya se sabe, todos los sentidos tienen un umbral máximo de tolerancia a los estímulos del exterior y es necesario que el ejecutante aprenda a conocer en qué momento es mejor modificar o cambiar el lugar de práctica para que se siga teniendo la misma calidad de enfoque.

Para llevar este concepto a la práctica no es indispensable contar con herramientas o dispositivos especializados en la medición del sonido, iluminación, etc. A continuación se describirán algunas actividades que el músico puede llevar a cabo y que ayudarán a conocer mejor sus umbrales máximos de tolerancia a ciertos estímulos físicos:

• Normalmente en las escuelas de música los cubículos o aulas especiales para la práctica instrumental son los sitios ideales para llevar a cabo un ejercicio de comparación entre estos últimos y el lugar habitual de estudio (que con mayor probabilidad es en casa), esto sirve para identificar directamente cuales son los factores que influyen en la calidad de estudio los cuales van desde la temperatura ambiental hasta el nivel de iluminación del área de trabajo. Hay que mencionar que aunque las instalaciones de una escuela de música no son las únicas que se pueden tomar como modelo comparativo; de hecho, este ejercicio se puede llevar a cabo en otra habitación dentro de un mismo edificio o casa.

• Un hábito que puede generar una retroalimentación positiva es el del uso de cámaras de video y grabación de audio mientras se está estudiando. Con estos dispositivos además de la ayuda que pueden brindar para la autoevaluación de la calidad técnica e interpretativa, funcionan de manera eficiente para identificar cual es el nivel de ruido ambiental, calidad de la iluminación, etc.

• Es importante que el músico se mantenga alerta y sea consciente de la aparición de cualquier problema físico o emocional que tenga como origen una exposición a un estímulo que rebase los umbrales de tolerancia sensitiva, ya sea mínimos o máximos. Pueden aparecer dolores de cabeza, cambios de humor repentinos, constantes interrupciones en las sesiones de práctica, cualquier tipo de molestia muscular o articular, sólo por mencionar algunos de ellos.

#CULTURAMILENIOJAL: Una forma de hacer periodismo cultural

Enrique Vázquez Lozano (editor de cultura MILENIOJAL)
Gustavo Rodríguez
Arllete Solano
Adriana Rivera

I. LA IMPORTANCIA DE CONSTRUIR UNA MEMORIA DEL ACONTECER DIARIO

INTRODUCCIÓN

A nombre del staff #culturamileniojal agradecemos la invitación y el espacio que se nos brinda en el V Coloquio Internacional de Música para compartir lo que nos gusta hacer. Esta especie de charla que trataremos de entablar tiene cuatro directrices:

A).- Invitar a los estudiantes y catedráticos de música a sensibilizarse respecto a lo importante que es construir una memoria de su experiencia

B).- A que traten de sistematizar esos registros y los compartan a través de un blog o de espacios ya establecidos

C). Es una invitación a aprender, a apreciar y cultivar los géneros periodísticos como una herramienta de investigación y generación de una primera fuente de consulta. Estas herramientas pueden ayudar a comprender mejor la información a la que se puede tener acceso de manera cotidiana, mejorar la forma en cómo nos comunicamos y mantener nuestra capacidad de asombro ante la cotidianeidad.

D).- También trataremos de mostrar la gran aportación que cada uno a través del ejercicio del periodismo ciudadano para renovar el periodismo que generan los medios establecidos y que puede catalizador de diversas acciones en el ámbito cultural.

CONSTRUIR UNA MEMORIA

La historia se reinventa cada día y la construcción de su memoria es mejor si se hace con cierta inmediatez. Pensemos en el caso concreto de un maestro de cualquiera de las instituciones aquí presentes, un maestro con más de 30 años de servicio que se muere

sorpresivamente. Puede que en su velorio recordemos algún fragmento de una charla que sostuvimos con él, sabíamos que tenía un método muy especial para realizar algo sin que estos no pasen de ser sólo buenos recuerdos. Porque lo mejor hubiera sido haber grabado sus cátedras y tratar de sistematizarlas en un pequeño método que pudiera discutirse y enriquecerse por quienes consideran que esos conocimientos son valiosos. Para el caso el maestro se murió, nunca se preocupó por llevar un registro de su labor y se llevó todo ese conocimiento a la tumba y con él, un buen fragmento de historia colectiva.

LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS COMO HERRAMIENTA DE LA MEMORIA

Siguiendo con el ejemplo, en nuestra historia del profesor muerto de repente encontramos que tuvo un familiar o un alumno sensible que nos comenta que grabó muchas de esas clases y charlas con el profesor y que considera que es importante que ese conocimiento se plasme en algo. Pero no sabe cómo darlo a conocer, cómo sistematizarlo y mostrarlo en un producto terminado de manera atractiva, a través de un discurso elocuente. El alumno no tiene idea de cómo diseccionar ese archivo, qué elementos presentarlos cómo entrevista pregunta respuesta, que otros separarlos a manera de anécdota con ciertos elementos de crónica, que tipo de cosas pueden plasmarse como una metodología estricta con una descripción paso por paso. Tal vez el material que tiene en su poder puede detonar una semblanza, un anecdotario que refleja un momento histórico de la institución o del contexto social en el que se desarrollaba el profesor, por mencionar algunos ejemplos. Cuando alguien no sabe qué hacer con un bagaje así, existe también la probabilidad de que eso se pierda, porque puede llegar un día en que eso se convierta en un montón de cosas inútiles para quien las conserva. Esa situación puede pesar más sobre el entusiasmo inicial del alumno o familiar de nuestra historia trágica del profesor muerto.

EL REGISTRO DE LA COTIDIANEIDAD COMO LEGITIMACIÓN HISTÓRICA

El peor de los panoramas posibles para nuestro profesor muerto no podría ser más trágico que al ser un músico talentoso, generoso y hábil como profesor, una persona común, con amigos y admiradores tuviera también enemigos y detractores. Pero sobre todo, bastaría que uno de esos detractores fuera alguien que cuenta con un conocimiento de los géneros periodísticos y con un gusto por ejercer el oficio, mucho mayor que cualquiera de las personas comunes que conocieron a nuestro intachable profesor y ratificaron la alta calidad de su enseñanza y su talento. Supongamos que este detractor también tuvo acceso a grabaciones del profesor fallecido y logra escribir un anecdotario y una semblanza en donde resalta los defectos y minimiza sus virtudes. Además logra recabar testimonios que hablan mal de nuestro profesor en juego y al paso del tiempo, el documento elaborado por este detractor se convierte en la única monografía del profesor fallecido. Entonces la imagen del profesor que prevalecerá para la posteridad será una mala imagen, gracias a este detractor que supo estructurar un buen discurso.

CONCLUSIONES

1.- El periodismo es un registro histórico del día a día.

2.- La información que encontramos a diario, debe ser apreciada desde la forma en cómo está construida para entenderla mejor y entender mejor el contexto actual en el que vivimos. Esos elementos sólo nos lo dan el conocer los géneros periodísticos.

3.- Más allá de lo que podemos encontrar en los medios de comunicación reconocidos u oficiales. El ejercicio periodístico de cada uno puede ser relevante en una época en que las redes sociales y el internet ofrecen diversos canales para proyectar esa información

4.- Hoy en día se dice que hay una crisis de medios, pero la verdadera crisis está en quienes no ven como importante el entender el contexto en el que se vive y en considerar que lo que vivimos no es digno de ser registrado. Al hacerlo uno está condenado a vivir en un soliloquio negando el carácter social de nuestra propia naturaleza.

I. PERIODISMO CULTURAL: DIFERENCIA ENTRE AGENDA SUGERIDA Y AGENDA PROPIA DEL MEDIO. ¿CUÁLES TEMAS SON LOS RELEVANTES? ¿LOS QUE ME SUGIERES O LOS TEMAS SOBRE LOS CUÁLES YO QUIERO HABLAR?

La agenda de un medio en ocasiones se puede ver sitiada por la gran capacidad de gestión que pueden tener ciertas fuentes. Si el medio no tiene la libertad suficiente para filtrar esas propuestas el medio reduce sus acciones a replicar lo que las fuentes más hábiles en gestión le propongan como acontecimiento novedoso.

(Intervención de Gustavo Rodríguez, colaborador y pasante de comunicación):

El Análisis de las fuentes en el periodismo cultural de Guadalajara que muestra Gustavo da una idea de cómo se comportan las secciones de cultura de los diarios que más circulan a escala local y demuestran con datos concretos cómo afortunadamente: MILENIO JALISCO es un medio que decide de qué hablar...

III. AGENDA SUGERIDA Y AGENDA PROPIA. ¿CUÁLES TEMAS SON LOS RELEVANTES? ¿LOS QUE ME SUGIERES O LOS TEMAS SOBRE LOS CUÁLES YO QUIERO HABLAR? DESDE LA PERSPECTIVA INSTITUCIONAL

(Intervención de Arllete Solano, reportera y conductora de MILENIO JALISCO que trabajó muchos años en Comunicación Social de Secretaría de Cultura de Jalisco)

Por qué es importante que cómo escuela, asociación o grupo artístico se conozcan las herramientas periodísticas y el análisis de medios. De entrada la institución se ve obligada a generar diversos contenidos según el medio. Hay que plantearse cuál es la postura y la imagen de la institución en el acontecer diario frente a:

Los medios oficialistas, los sensacionalistas, los que medios que siguen una agenda propia y que tratan se permiten ser más críticos.

IV. LA IMPORTANCIA DE CONJUNTAR EL OFICIO PERIODÍSTICO CON OTRAS DISCIPLINAS: GASTRONOMÍA, DANZA, TEATRO, MÚSICA, LITERATURA Y EL RETO QUE PLANTEA EL PERIODISMO CULTURAL RESPECTO A ESTAS ÁREAS

Intervención de Adriana Rivera, colaboradora, pasante de Letras Hispánicas, quien habla de:

1.- ¿Cuál es la ventaja de saber letras y entrevistar a un escritor? Y también…

2.- Los retos que debe de enfrentar un periodista cultural al entrevistar a un músico, un arquitecto o un pintor

3.- ¿Cómo se retroalimenta el bagaje literario que tiene Adriana al verse obligada a entender algunos elementos de apreciación de la arquitectura, pintura o música, según el caso para poder generar una entrevista que pueda satisfacer al lector?

Armonizando la investigación documental y la interpretación musical

Dra. Artemisa M. Reyes Gallegos
Profesora-Investigadora de la Facultad de Música- UNAM. Arpista principal de la Orquesta Sinfónica del IPN.

Resumen

La Facultad de Música de la UNAM posee una colección especial: el "Archivo Vertical". La información que este archivo proporciona a través de documentos con diversos formatos, testimonio de diferentes actividades del quehacer musical como son la creación, la interpretación, la docencia, la crítica y la apreciación musicales. Es oportuno señalar que contiene documentos que manifiestan posiciones de diversas corrientes ideológicas, académicas, filosóficas, composicionales, interpretativas, incluso comerciales, en torno a la música en México desde finales del siglo XIX y hasta finales del XX.

Una parte considerable de sus materiales constituyen fuentes documentales primarias prácticamente ignoradas, que una vez catalogadas serán de utilidad para la docencia y herramienta para la interpretación musical informada.

Palabras clave: Interpretación musical informada, investigación, docencia, acervos musicales.

Introducción.

Hablar de interpretación musical informada lleva implícita la idea de un una ejecución que cuida aspectos que van más allá de la habilidad técnica, que toma en cuenta matices perimusicales. Esta tendencia se ha encaminado al repertorio de épocas pasadas, de ahí su denominación de 'interpretación musical históricamente informada'. Sin embargo, es importante no limitar lo 'informado' necesariamente a lo 'histórico', sino extenderlo también a la música contemporánea, en este punto seguramente coincidirán los compositores actuales. En todo caso, no es posible lograr una acertada interpretación sin conocer su contexto social, ideológico, técnico e instrumental de las obras.

Para acceder la información perimusical de las obras, se requiere acudir a fuentes diversas, tanto documentales como fuentes vivas en ciertos casos. El sitio académico por excelencia, en el que se concentra la información documental (impresa, digital y sonora) es la biblioteca. La biblioteca universitaria es un apoyo académico fundamental para la adquisición de información y conocimiento. (LAU 2001, 2) Respaldando esta idea, la IFLA[54] enfatiza

54 IFLA.- International Federation of Library Associations and Institutions (Federación Internacional

que la biblioteca "brinda acceso al conocimiento, a la información y al trabajo intelectual a través de una serie de recursos y servicios", asimismo, es reconocido el papel social de educación a la ciudadanía y de conservación y transmisión de ideas acumuladas de estos reservorios. (FERNÁNDEZ y HERNÁNDEZ 2011, 12. 14).

Para el caso que nos ocupa, existen reservorios especiales con importante información de interés para la actividad musical, como son entre otros: los catedralicios, los de las agrupaciones musicales y los personales: de intérpretes y de compositores.

En los siguientes párrafos se hace una descripción general de una colección documental especial[55] constituida por documentos que, por su tipo, origen, función o materia revelan un interés musicológico sobresaliente. Este acervo se localiza en la biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Su importancia radica en su origen, algunos de ellos son producto del pensamiento de los principales músicos mexicanos del siglo XX, por otro lado, su contenido es fuente de conocimiento para una mejor interpretación musical y comprensión del contexto cultural de esa época.

La partitura, documento para la interpretación musical

Las partituras son los documentos más directamente identificados con música, también reconocidos como 'papeles de música', contienen información para la lectura sonora de la obra. En ocasiones, se hace necesario recurrir a disciplinas auxiliares para lograr una lectura más profunda, como el análisis para el contenido musical, y cuando se trata de partituras antiguas, se requiere de la paleografía para el estudio de la grafía y la diplomática para el conocimiento de la partitura como documento en sí mismo.

La partitura es considerada como la plasmación gráfica más intrínsecamente musical, sus sistemas de notación han evolucionado y se han diversificado, pero aun así, no refleja la totalidad de la realidad interpretativa, pues, por un lado, los intérpretes aportan a la obra una parte importante de manera personal, con lo que la notación se mantiene como una aproximación que no precisamente representa con fidelidad la intención musical del compositor. Por otro lado, la obra creada, proyecto concebido por el compositor, no se concreta hasta que se produce su ejecución.

Todo intérprete, en presencia de algún pasaje, aun si su dificultad técnica está posiblemente resuelta, debe detenerse a pensar cuál es la mejor manera de interpretarlo para que el resultado refleje el estilo y carácter de la obra, e incluso, la personalidad de su autor y recree la esencia del entorno de su creación.

Tanto el compositor como la obra y el o los intérpretes son reflejo de un contexto, su

de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas).

55 Conjunto de material documental con características especiales que lo hacen susceptible de tratamiento documental y mantenimiento distinto al del resto de los materiales existentes. (FERNÁNDEZ y HERNÁNDEZ 2011) Forma parte de la colección general, aunque debido a su contenido se encuentra en un archivo especial.

actuar y pensar de alguna manera son representaciones de pensamientos, de épocas, las composiciones son concepciones de sus creadores y vínculo entre éstos y los ejecutantes y con el público.[56] Observar a otros intérpretes a través de registros sonoros y audiovisuales puede ser un valioso apoyo.

Para ir más allá de la imitación y la comparación, es necesario valerse de otras fuentes que permitan conocer elementos contextuales musicales y extramusicales. Además de las partituras, una gran variedad de literatura bibliográfica y documental escrita (manuscrita e impresa), publicada e inédita, pública, privados, contienen información relacionada directa o indirectamente con la música.

Toda esta literatura es catalogada como biblioteca de complemento, libros sobre libros, obras de referencia, publicaciones periódicas. Todas ellas editadas y distribuidas por empresas editoriales y librerías, o localizados en bibliotecas, han constituido una herramienta para el músico. Con el transcurso del tiempo la abundancia de partituras ha incrementado amplísimamente los acervos de estos testimonios silenciosos de la sonoridad musical.

Organización y tratamiento de papeles para entender la música

El estudio de la música, particularmente la investigación musicológica, requiere del examen de una amplia variedad de fuentes documentales. Ante la magnitud de acervos musicales tanto históricos como de factura reciente, el estudio del fenómeno musical ha debido auxiliarse de la bibliotecología y de la archivología para organizar extensa cantidad de documentos con información sobre música. Así, de manera general, la bibliografía se encarga de los que se clasifican dentro de la categoría del 'libro'. Existe otra fuente de conocimiento, que no es el libro, se trata del documento, objeto de estudio de la archivología,[57] en lo concerniente a su conservación, administración, utilización y facilitación de una metodología adecuada para auxiliar a las ciencias y a la sociedad.[58]

En una consulta de las definiciones de documento, se puede concluir que éste es el soporte en el que se asienta toda información registrada, conservada y potencialmente susceptible de ser transmitida, utilizada para consulta, estudio o trabajo. Entendido de tal manera, el documento puede ser abordado tanto por su contenido enunciado en un determinado lenguaje como por el soporte en que está consignado; ambos, soporte y contenido, son componentes valiosos de la memoria cultural.[59] Es la unidad primaria, publicada o inédita, pública o privada, que en conjunto conforma acervos; entre los que se pueden citar incluso los denominados 'literatura gris'[60] y archivos particulares.

56 (SMIRAGLIA 2001, 2).
57 En contraposición a la bibliología —ciencia general del libro, cuyo fin es el estudio de éste desde el punto de vista histórico, técnico y de contenido.(ARÉVALO 1991).
58 Diccionario de términos archivísticos (ARÉVALO 1991).
59 Glosario de términos bibliotecarios RDIB, disponible en http://www.bibliopos.es/recursos/enlaces/recursos-bibliotecarios1.htm#10 (acceso: 3-dic-2011) y (BAZANTE 2008, 129) y (R. EDMONDSON 2002, 6-7). Actualmente se ha de considerar también los soportes digitales.
60 Literatura gris: Son los documentos con información primaria, que elabora una institución o centro de investigación, difundidos sobre todo en el ámbito de la academia. Se caracterizan por no ser publicaciones comerciales. (Tecnológico de Monterrey 2012).

Sea cual sea la definición que se elija, el documento es sin duda un instrumento esencial para la transmisión de conocimientos, ideas y para reseñar acontecimientos,[61] es a la vez un universo diverso y abundante que incluye los formatos escritos, sonoros, de imagen y audiovisuales, que además puede ser importante herramienta para la investigación musical.

Al hacer mención de un archivo,[62] ya sea público, especial o privado debemos considerar que su conformación puede ser un conjunto de documentos que fueron elaborados o recibidos por una persona, entidad, institución u organismo público o privado, generados como parte del desarrollo de sus actividades y que deben su disposición y conservación a su eventual uso con fines sociales, económicos, académicos, culturales o algún otro derivado de las actividades que los gestaron.[63]

Los fondos[64] documentales son importantes tanto para la investigación como para la toma de decisiones, debido a las funciones sociales que cumplen, como son: conservar códigos sociales; testimoniar las relaciones entre las personas, de éstas con la naturaleza y su medio, con el planeta y con el cosmos —retratan la relación de los individuos con el medio en que habitan y que imaginan—; referir contratos pasados y reseñar los derechos individuales y colectivos. Otro cometido significativo del archivo es su calidad testimonial de la evolución de instituciones y organizaciones, de actos y decisiones pasadas, de los valores, creencias y convicciones en que se sustentaron y de usos y costumbres. (WCCD 1996, 228-229).

Otros documentos de música

El documento como recurso de conservación y difusión del conocimiento musical es un elemento del patrimonio intelectual y testimonio escrito, gráfico y sonoro de la cultura, que puede incluso compendiar y trascender la memoria de la sociedad. Testimonios documentales de la música y lo musical se pueden encontrar en materiales bibliográficos y en literatura gris.

Las colecciones musicales[65] pueden estar organizadas por su tipo de soporte y formato (libros, partituras y publicaciones periódicas o documentos sonoros y audiovisuales), por su época, por su origen de creación, de donación o adquisición o por autor. Su conformación

61 (JIMÉNEZ CONTRERAS 1987, 8-9).
62 El término archivo tiene varias acepciones, puede entenderse como institución, lugar o colección. A) instancia responsable de la preservación y distribución de documentos de archivo seleccionados. B) sitio específico donde se encuentran los documentos de archivo. C) El fondo documental o series de ellos conformados por conjuntos de documentos de archivo de una o varias organizaciones. (VOUTSSAS y BARNARD A 2014, 16).
63 (DE LA TORRE VILLAR y NAVARRO DE ANDA 2003, 273).
64 Conjunto de material documental con que cuenta una biblioteca, centro de documentación, editorial o librería para el cumplimiento de sus fines. (FERNÁNDEZ y HERNÁNDEZ 2011, 140), acumulado por una persona física o jurídica por razones de su función o actividad. (VOUTSSAS y BARNARD A 2014, 73).
65 Colección especial es un conjunto documental conformado por obras raras o valiosas por su antigüedad, contenido, impresión, encuadernación, escasez, etc. También recibe este nombre la colección particular de alguna persona destacada en determinado campo de la actividad humana y que es donada a una biblioteca pública. (FERNÁNDEZ y HERNÁNDEZ 2011, 28). Las colecciones son reunidas por intérpretes o coleccionistas o instituciones. Para más información sobre la organización de los archivos musicales consultar: (CABEZAS BOLAÑOS 2005, 88).

puede abarcar monografías sobre un personaje en particular, un intérprete o un compositor, una comunidad, organización o institución; análisis musicales estilos o géneros, reseñas históricas de acontecimientos, de una obra, así como ediciones comentadas o críticas, facsímiles de partituras; puede, asimismo, incluir publicaciones de productos de la investigación musicológica, o la edición de actas de coloquios, por citar sólo algunos rubros.

Esta extensa variedad de documentos musicales se encuentra concentrada de acuerdo con criterios muy diversos, algunas veces musicológicos, pero la gran mayoría de colecciones[66] no han sido organizadas bibliotecológicamente por lo que su organización generalmente no está sistematizada, tal es la situación del Archivo Vertical Cuicamatini. Aun así, el estudio de estos documentos puede llevar al investigador a averiguar sobre sitos de estreno, su contexto y modalidad (festivales, homenajes, temporadas, ciclos, etcétera); motivos de creación, datos de sus compositores, los sucesivos intérpretes y públicos; referencias a la difusión y los medios empleados así como información colateral como la existencia de ediciones impresas y las grabaciones discográficas y videográficas, mención de las compañías, fechas, patrocinadores y protocolos, marcas de instrumentos musicales de moda entre otras referencias y detalles.

Un archivo vertical

Entre los acervos de la biblioteca “Cuicamatini”, se encuentra una colección especial que recibe el nombre de Archivo Vertical. De acuerdo con la descripción que hace la Red Nacional de Bibliotecas,[67] un archivo vertical es un recurso que forma parte el servicio de consulta de una biblioteca; su nombre deriva del mueble (archivero) y la posición (vertical) en que se colocan los documentos que lo integran.

En una descripción más amplia, se debe destacar la referencia al conjunto de materiales que aloja con características diversas y que proporcionan información actual y relevante sobre numerosos temas.(ARGÜELLES 2002). Uno de los rasgos de sus materiales es que en la selección para integrarse al archivo se consideró su formato, es decir, que debido a las particularidades físicas de sus formatos y soportes no pueden ser acomodados en estantería abierta como por ejemplo los libros. (SISO y VILLALBA 1997, 17), (SAUCEDO s.f.).

Una colección especial de interés musical puede estar conformada por folletos, notas, partituras, planos, mapas, dibujos, correspondencia, fotografías, películas, microfichas, registros sonoros, documentos digitales y datos informatizados, instrumentos musicales —testimonios distantes o próximos pero siempre memoria de una historia—. Un archivo vertical reúne una gran cantidad de documentos calificados como literatura gris; valiosos ejemplos de ésta, que atestiguan el desarrollo musical, son los materiales relacionados con la difusión y reseña de eventos musicales, por ejemplo programas y notas de mano y de temporada, carteleras, fotografías, cartas de invitación, presentación o felicitación, estrenos y conciertos, información hemerográfica, documentos administrativos, correspondencia

66 Unidad bibliográfica o documental que reúne obras o fragmentos de uno o varios autores, publicados juntos por razón de su afinidad, ordinariamente bajo la dirección de un editor literario, con título colectivo o sin él. Colección de materiales gráficos: Conjunto de obras reunidas por una persona o entidad que generalmente da nombre a la colección. (Dirección General del Libro 1999, 570).

67 Integrada por disposición de la Ley General de Bibliotecas decretada por el H. Congreso de la Unión.

personal, oficial y fiscal.[68] Usualmente la información que proporcionan se refiere a temas de la actualidad en que fueron elaborados y archivados, difíciles de conseguir o de interés transitorio y en su gran mayoría inéditos.

El Archivo Vertical Cuicamatini

Procedamos a describir grosso modo esta colección especial denominada “Archivo Vertical Cuicamatini” (AVC). Por sus características, el Archivo Vertical Cuicamatini, pertenece a una biblioteca universitaria especializada, contiene materiales manuscritos e impresos de temas relacionados con las áreas de estudio e investigación musical, principalmente folletos, programas de mano, programación de temporadas musicales, recortes de periódicos y revistas, informes, ponencias, resúmenes, láminas, fotografías, tarjetas postales, boletines, materiales para la exposición de clases, análisis musicales. La mayoría de sus documentos son inéditos, transitorios —algunos son borradores para publicación, de preparación de clases, para presentaciones de conciertos—. En un buen porcentaje se trata de ejemplares únicos, de interés para la dependencia, su comunidad académica y para el estudioso de la música en los aspectos de docencia, extensión e investigación. Por sus características corresponden a la denominación de ‘colecciones especiales’.

Este archivo se está trabajando como parte del fomento a la investigación, mediante el Proyecto para la formación del inventario del Archivo Vertical de la Biblioteca Cuicamatini, que con el título de Acervo documental del archivo vertical para la docencia, investigación y difusión musical y musicológica

Los documentos del archivo vertical testimonian diferentes actividades del quehacer musical como son la creación, la interpretación, la docencia, la crítica y la apreciación, dentro y fuera de la misma escuela. Es oportuno señalar que manifiestan la posición de diversas corrientes ideológicas, académicas, filosóficas, composicionales, interpretativas y comerciales, en torno a la música en México propias de sus autores. Al avance actual de desarrollo del proyecto, se han referido ítems que abarcan las fechas de 1887 a 2001.

La colección del AVC está conformada por 922 carpetas ordenadas alfabéticamente. En estas carpetas se halla el contexto de la música dentro y fuera de los muros de la escuela del periodo abarcado. En el momento actual de su estudio ya es evidente que este fondo refleja el quehacer de músicos y profesores de la Escuela Nacional de Música, se detectan las prioridades de las gestiones directivas que puede servir para reconstruir la trayectoria de la misma. Asimismo, nos puede dar pautas para el conocimiento de la música que se realizó tanto en las escuelas y conservatorios de música y sus interrelaciones, así como de las circunstancias, políticas culturales y acontecimientos en torno a la música y los músicos durante el transcurso de tiempo abarcado.

En estas carpetas de encuentran documentos relacionados con la actividad musical, como son, entre otros: programas de mano, escritos, reportajes, biografías, carteles, artículos y recortes de periódicos y revistas, programación de temporadas de conciertos, catálogos,

68 (CABEZAS BOLAÑOS 2005, 93-94). Véase también Los legados musicales. Metodología de valorización: el legado musical de Juan José Mantecón. (PRIETO GUIJARRO 2011).

folletos, informes de actividades de directores de la Escuela, apuntes para la exposición de clases, ponencias para congresos, textos (reseñas, críticas, artículos, etcétera).

De los autores de las unidades del archivo que se han catalogado, destacan hasta el momento los siguientes:

Francisco Agea
El arte musical
Asociación Musical Manuel M. Ponce, A.C.
Fomento Musical Sala Chopin
Gerónimo Baqueiro Foster
María Bonilla
Rubén M. Campos
Carlos Curti
Daniel Castañeda
Juan S. Garrido
Alba Herrera y Ogazón
Estanislao Mejía
Carlos Pellicer
Esperanza Pulido
Jesús C. Romero

Juan Diego Tercero

Victoria de los Ángeles
Asociación Musical Daniel - A.C.
Ateneo Musical Mexicano
Jesús Bal y Gay
Manuel Barajas
Gustavo E. Campa
Gloria Carmona
Julián Carrillo
Belisario de J. García
Rodolfo Halffter
Salomón Kahan
Pedro Michaca
Manuel M. Ponce
Alfonso Reyes
Luis Sandi

Jorge Velazco

Comentarios finales

Los archivos que como éste, reúnen fondos documentales y colecciones musicales, requieren de un tratamiento catalográfico específico tanto por la naturaleza como por el volumen de sus elementos, pues se caracterizan por estar formados con fondos producto de un proceso natural y voluntario, y porque reflejan actividades musicales y personales. El ingreso del conjunto de documentos aparentemente es en forma desordenada e incoherente por lo que no siempre es posible reconstruir su organización original, ya sea porque nunca la tuvieron o por su dispersión.

Proyectos de investigación musicológica de acervos documentales son importantes porque nos permiten reconocer las características particulares de cada ejemplar, útil para:

Conocer una colección, su origen, su proceso de formación y su estado de conservación; estudiar la repercusión de las normas legales en la formación y desarrollo de las colecciones; favorecer la investigación con información sobre la difusión de la música y sus agentes de venta (editores, libreros); profundizar a través de los archivos [...] el uso profesional que se le ha dado a las partituras, teniendo en cuenta su tamaño actual con relación al original, las anotaciones manuscritas tanto de propiedad, como las de arreglos en el pentagrama, o su propia encuadernación con otras obras.[69]

Es cierto que todo documento comunica algo, no obstante, su relieve está no solo en su

69 (IGLESIAS MARTÍNEZ y Lozano 2008, 455-456).

capacidad de notificación, más allá de ser una acumulación documental, en su esencia de testimonio histórico-científico, adquiere el carácter de fuente de información y es que el documento es fuente de conocimiento tanto por su contenido como por el contexto de su elaboración, historia y valoración recibida en el transcurso de su existencia.[70]

Una parte considerable de los materiales del AVC constituyen fuentes primarias documentales para la investigación musical y musicológica pero no serán aprovechados ni en la docencia ni en la investigación si no se organizan y se hace su adecuada difusión.

El conocimiento de la información resguardada en este archivo, proporcionará el intérprete y al estudioso, pautas para la mejor comprensión contextual e interpretativa de la música, es decir, permitirá armonizar interpretación e investigación.

BIBLIOGRAFÍA

ARÉVALO, Víctor Hugo. Diccionario de términos archivísticos. Asociación de Archiveros de Santa Fe. 1991. http://www.mundoarchivistico.com/?menu=diccionario (último acceso: 14 de julio de 2014).

ARGÜELLES, Juan Domingo (dir.). El archivo vertical. Red Nacional de Bibliotecas Públicas. Serie instructivos. México: CONACULTA, DGB-UNAM, 2002.

BAZANTE, Violeta (ed.). Manual de procesamiento documental para colecciones de patrimonio cultural. Proyecto IFAP-UNESCO "Modelo de Gobierno Electrónico para Ciudades Patrimonio de la Humanidad" (Cartagena de Indias - Cusco - Quito). Programa Información Para Todos (IFAP). Quito: UNESCO - IFAP, 2008.

CABEZAS BOLAÑOS, Esteban. «La organización de archivos musicales marco conceptual.» Información, Cultura y Sociedad (Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/pdf/ics/n13/n13a05.pdf [18-septiembre-2013]), n° 13 (2005): 81-99.

DE LA TORRE VILLAR, Ernesto, y Ramiro NAVARRO DE ANDA. La investigación bibliográfica, archivística y documental. Su método. Primera reimpresión 2008. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2003.

Dirección General del Libro. REGLAS de Catalogación (RC). Ed. nuevamente rev. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Centro de Publicaciones, Boletín Oficial del Estado, 1999.

EDMONDSON, Ray. Memoria del Mundo, Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. París: UNESCO, 2002.

FERNÁNDEZ, Belén, y Mireya HERNÁNDEZ. Funcionamiento básico de la Biblioteca Pública. México: CONACULTA, 2011.

70 Sobre la importancia de los documentos de archivo Véase Archivística, archivo, documento de archivo... necesidades de clarificar conceptos (FUSTER 1999).

FUSTER, Francisco. «Archivística, archivo, documento de archivo... necesidades de clarificar conceptos.» Anales de Documentación, n° 2 (1999): 103-120.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, y Isabel Lozano. La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Ministerio de Cultura, 2008.

JIMÉNEZ CONTRERAS, Evaristo. «Para un concepto de historia del documento.» Boletín de la Asociación Civil de Bibliotecarios. Marzo de 1987. http://ec3.urg.es/publicaciones/Jimenez- (último acceso: 13 de Noviembre de 2011).

LAU, Jesús. «Aprendizaje y calidad educativa: papel de la biblioteca.» Conferencia. Seminario "Bibliotecas y calidad de la Educación", Sistema de Bibliotecas, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2001.

PRIETO GUIJARRO, Laura. «Los legados musicales. Metodología de valorización: el legado musical de Juan José Mantecón.» Comunicación presentada en las Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales. 17-18 de febrero. Madrid, 2011.

SAUCEDO, María Azucena. Archivo Vertical. Revista CONAMED. s.f. http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4054536.pdf. (último acceso: 6 de diciembre de 2014).

SISO, Marisol, y Luisa VILLALBA. La sala de publicaciones oficiales en las bibliotecas públicas centrales. Manual para su organización y funcionamiento. Vols. I: Definición, Organización y Servicios. Caracas: Instituto Autónoma Biblioteca Nacional. Dirección de Bibliotecas Públicas. Unidad de Normalización Técnica, 1997.

Tecnológico de Monterrey. Glosario de términos de Biblioteca y de Manejo de Información. Dirección de Biblioteca. 10 de septiembre de 2012. http://biblioteca.mty.itesm.mx/node/2653#A (último acceso: 17 de noviembre de 2014).

VOUTSSAS, Juan, y Alicia BARNARD A. Glosario de preservación archivística digital versión 4.0. México: IIBI-UNAM, 2014.

WCCD. Nuestra Diversidad Cretiva. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. PÉREZ DE CUELLAR, Javier (coord.). Editado por Aníbal Néstor García. México: UNESCO, Correo de la UNESCO México, 1996.

Integración de bases foniátricas y tecnologías para el correcto uso de la técnica vocal en cantantes en formación

Cuerpo Académico: Políticas Institucionales en el Desarrollo de la personalidad: 212-UAZ.
Integrantes: M en F. Solanye Caignet Lima, Dra en Pegagogía Beatriz Mabel Pacheco Amigo y Dr. En Psicología Jorge Luis Lozano Gutierrez.
Universidad Autónoma de Zacatecas

"...hay que tener en cuenta la relación entre la expresión de los sentimientos más profundos con la necesidad de establecer un equilibrio entre el vigor expresivo y la relajación muscular"
Manuel García, inventor del laringoscopio
La práctica del canto

INTRODUCCIÓN

El canto es un arte que genera, como todo arte, una mezcla de belleza y alucinación; el resultado final, sugiere una gran naturalidad, más la técnica vocal conlleva un largo proceso de entendimiento físico-psicológico y es sumamente delicado, debido a lo frágil e impalpable del instrumento. El maestro de canto conlleva una enorme responsabilidad al tratar de formar una voz y finalmente a un cantante, debe de estar muy informado y actualizado en referencia al funcionamiento del aparato vocal. La correcta indicación en el desarrollo de las habilidades propicias en el cantante debería de ser siempre puntual, pertinente y sana. El maestro de canto se enfrenta a una tarea compleja y riesgosa al tratar de formar una voz, es decir, un instrumento profesional con habilidades para cantar durante horas, sin fatigarse o sufrir enfermedades irreversibles, las que son muy posibles debido a lo complejo del aparato fonatorio.

Un maestro efectivo solamente en el sentido artístico, no cumple con lo necesario para corresponder a las verdaderas necesidades de un cantante en formación, pues debe de trabajar como una especie de entrenador, así como el entrenador de un deportista monitoreando el rendimiento vocal y la salud del instrumento.

La historia del canto comienza desde lejanos tiempos en Egipto, hace más de 4000 años a.n.e. El hombre sentía la necesidad de expresarse mediante el lenguaje cantado, festejando la caza, el llamado a la guerra, o para el sacrificio de algún ritual, agradeciendo a los dioses con sonidos. El canto surgió entonces como expresión, después del nacimiento del coro en la antigua Grecia, posteriormente se develó en estilos más complejos como el madrigal y la chanson en Italia y Francia respectivamente y en una evolución de muchos siglos, surge entonces la ópera.

A través del tiempo se desarrollaron diferentes escuelas de técnica vocal en Europa, la técnica italiana de gran claridad tonal y dicción pura y en donde compositores representativos como Caccini o Scarlatti crearon obras de importancia universal y la técnica francesa, refinada y con sonidos redondos y aterciopelados que demostraron su valía en la obra de Lully o Rameau. También aparece la escuela alemana en donde los recursos técnicos eran muy efectivos con un, a veces, excesivo cubrimiento del sonido, que dio a la voz un tono más oscuro y voluminoso.

Ejercer una correcta técnica vocal conlleva de forma generalizada dos procesos mayores: el apoyo del aire (diafragma) y la resonancia. Otros maestros los asumen como correcta respiración y el apoyo del sonido. Richard Miller dice lo siguiente "Cada técnica vocal puede ser clasificada por su aproximación a tres componentes mayores: el manejo del aire, funciones laríngeas y el manejo de la resonancia. El maestro que vaya clamando por tener secretos no descubiertos, o estar en posesión de un conocimiento único no puede estar familiarizado por la vasta literatura sobre la pedagogía del canto"[71]

Es de suma importancia que el cantante intérprete o el educador de la voz, conozca a fondo cuáles son las partes que componen el instrumento vocal y cuál es su correcto funcionamiento, pues de otra manera, se corre el riesgo de desarrollar un canto y/o enseñanza de carácter puramente empírico, sostenido en experimentos fallidos y vueltos a retomar sin ninguna base fundamentada.

Un cantante que no conozca previamente el funcionamiento de la integralidad corporal-fisiológica junto a la práctica cotidiana de su instrumento en disposición a la música, no tiene los elementos necesarios y carece del conocimiento para llevar a cabo la difícil pero etérea tarea de convertirse en un músico eficiente. "es ante todo la técnica más que ninguna otra cosa, la que determina la duración de un cantante y su nivel de excelencia artística"[72]

DESARROLLO

El instrumento vocal es de una fragilidad peligrosa, es un instrumento impalpable, invisible, está dentro del mismo cuerpo, sensible a cambios ambientales, pero sobre todo a los complicados procesos celulares, hormonales y emocionales del cantante. Todo se refleja en la emisión del instrumento.

El sonido es formado a través del paso del aire por el espacio entre las cuerdas vocales llamado glotis, así también el habla. Ciertamente no hay diferencias importantes entre las disposiciones físicas de un cantante y otro individuo que no canta.

El contraste entre un cantante y alguien que no lo es pudiera radicar en que el primero puede alcanzar diferentes alturas con la vibración de sus cuerdas y a través de su oído ubicar por medio del nervio recurrente, los tonos emitidos por el aire en las cuerdas vocales, pero aún no se ha descubierto en sí, el secreto de los diferentes sonidos que emergen de personas con una voz adecuada para ejercer el arte del canto y en personas que no poseen dicho

71 Miller Richard, Solutions for singers, 2004, Oxford University Press, New York, p.205
72 Matheopoulos Helena, Bravo (Nicolai Gedda), 1987, Buenos Aires, edit. Vergara, p. 123

instrumento. Obviamente el talento para percibir las ondas sonoras con mayor capacidad si pudiera estar intrínseco en esta diferencia. “Desde el punto de vista fisiológico, cantar representa la interacción de muchas funciones desarrolladas por músculos, cartílagos, huesos, ligamentos y epitelios gobernados por una precisa coordinación neurológica. Desde el punto de vista psicológico el canto y el habla se encuentran relacionados con la personalidad, la autoexpresión, la motivación, la atención, la percepción, el reconocimiento y la memoria. Desde el punto de vista neurolingüístico el canto representa un vehículo para expresar de manera simbólica el significado del lenguaje por medio del cual los seres humanos interactuamos”[73]

El canto entonces simboliza la adecuación de las correctas funciones en cada individuo y la utilización de los mecanismos naturales del cuerpo “el nervio recurrente que se encuentra en el cerebro, inerva las cuerdas vocales, este flujo nervioso las pone en vibración”[74]

La meta del estudiante de canto es mecanizar todos estos procesos y ejercerlos eficientemente. Mediante la ayuda del maestro, debe de comprender el funcionamiento adecuado y sobre todo, saber medir la dosificación del aire en las cuerdas vocales, pues la presión subglótica puede estropear un sonido bien producido si no es correctamente dosificado. Esta es la gran meta de la emisión vocal y es en donde se debería de prestar especial atención con ejercicios eficaces que desarrollen estas habilidades y que será una búsqueda constante en la vida de un cantante. Siendo el cuerpo el instrumento per se, se debe de adecuar la presión subglótica a los cambios corporales intrínsecos en la edad y el crecimiento emocional de los años vividos. “La voz humana es como un diamante, necesita que se la pula constantemente para evitar que se arruine”[75]

Para que el sonido cantado sea correcto, debe ante todo estar conectado a la respiración costo abdominal-diafragmática que es considerada la respiración correcta en el canto. Los pulmones llenados desde su base hasta la parte posterior, hacen que el diafragma baje hasta la zona de los órganos digestivos e incluso los desplace. Sin esta respiración, el cantante no podría ejercer una buena técnica vocal, pues si el diafragma no hace este movimiento natural, los pulmones no estarían ejerciendo su completa actividad y la respiración sería insuficiente.

Del término apoyo que viene de la palabra italiana, apoggiare, que significa sostener, se han escrito numerosos capítulos uno tan controversial como el anterior, pocas funciones de la técnica vocal como el apoyo han ocasionado tales debates.

Muchos maestros de canto, prefieren incluso, no hablar del apoyo, es un tema espinozo en muchos sentidos. Antiguamente se trabajaban con ideas un poco fuera de la realidad fisiológica del propio cantante, muchos cantantes incluso de gran fama, fueron formados con este procedimiento basado en imágenes post-construídas de mecanismos empíricos del proceso de emisión. “Al hablar de apoyo, a veces se pensaba en un bastón que debe de sustentar una determinada graduación, especialmente en el campo de la postura y de la respiración. El que trabaja con la idea del bastón, no ha entendido la esencia del apoyo, y además, corre peligro de provocar funciones erradas… la meta del apoyo es dirigir en forma conciente y adecuada la corriente expiratoria para lograr una óptima función de

73 Benzaquen Yaël, El S.O.S de la voz, ediciones Deletreo, México, p. 6
74 Sánchez Ortega Paula, Guerra Ramírez Digna, Canto, edit. Pueblo y educación, La Habana, 1982, pág 14
75 Matheopoulos Helena, Bravo (Nicolai Gedda), 1987, Buenos Aires, edit. Vergara, p. 123

la laringe y una prolongación de la expiración, en el sentido de un mantenimiento lo más largo posible de la posición inspiratoria"[76]

Es el diafragma el músculo que realiza el sostén necesario para una columna de aire estable. Su función es vertical, sube en la inspiración y baja en la expiración. Esta parte es toral para el cantante cuando, como explican los foniatras anteriores, debe de expirar, aun pensando que el diafragma se mantiene en una posición baja, el mayor tiempo posible. Esto es de imperante necesidad y muchos maestros y cantantes pasan años investigando sobre esta función de primer orden. Actualmente con las nuevas técnicas de internet y con el fenómeno de la globalización, se han podido a acceder a información más acertada que puede ser llevada a la práctica con eficientes resultados.

Pero el cantante tiene que expresar lo que canta, y en esta expresión es donde algunos maestros han basado su técnica vocal, sobre todos algunos que pueden venir de la escuela italiana de la voz, donde la dicción, articulación y expresión de la frase son lo fundamental. La integración de todas las funciones como el apoyo, emisión, resonancia y expresión vocal, debería ser la meta entonces para un buen maestro y para el aprendiz de semejante empresa.

La emoción está relacionada con la acción. Esto puede resultar benéfico o perjudicial si no hay una identificación correcta de la presión subglótica. Las emociones surgen habitualmente como respuesta a un acontecimiento externo o interno que provoca en el organismo un estado de excitación o perturbación que lo predispone a dar una respuesta. La emoción es algo innato: desde su nacimiento todos los individuos la poseen, y cada una de las cuatro emociones básicas es una constante en nuestra constitución. El cantante estudiado debe de trabajar con la inclusión de las emociones en los diferentes sonidos y coadyuvar al buen funcionamiento técnico, más la excesiva emoción puede interferir en la libertad del fiato, que es un factor de gran cuidado para un cantante que pretenda perdurar en la escena y tener una voz sana hasta la edad involutiva. Gran parte de la falla en la técnica vocal deviene del desarrollo de las tensiones en lugares innecesarios, por lo que es el trabajo del maestro de técnica detectarlas y trabajar para aminorarlas.

Una vez estropeado el instrumento, sería difícil de restablecer, incluso, bajo el influjo de los actuales descubrimientos quirúrgicos, que se han desarrollado desde el campo de la investigación con sumo éxito. Enfermedades por mal o excesivo uso del aparato fonatorio, como son los nódulos, los pólipos, la parálisis de las cuerdas son difíciles de revertir. Es importante entender que incluso así, una operación de las cuerdas vocales es sumamente riesgosa e implica un exhaustivo cambio emocional y psicológico para el cantante.

Los ejercicios de vocalización son cruciales y el maestro debe de dominar la gama de ejercicios para cada problema vocal, teniendo en cuenta, la edad, el rendimiento y las limitaciones del cantante, monitoreando a través de su completa atención y a veces incluso con la ayuda de espejos, la correcta postura y el control de las tensiones corporales, ofreciendo incluso opciones de ejercicios físicos que pudieran aminorar problemas posturales y psicológicos.

---

76 Seidner Wolfram, Wendler Jürgen, La voz del cantante, edit. Henschel, Arte y Sociedad, Berlín 1982, pág 60

CONCLUSIÓN

Es importante resaltar la importancia de una formación científica-idealista en los docentes de canto, que esté basada en el correcto conocimiento de las bases fisiológicas-cognoscitivas del aparato vocal, conllevando la influencia social, psíquica o ambiental del cantante que tendrá especial influencia en su rendimiento. El maestro debe de estar siempre abierto a aprender y a colaborar con el especialista médico y rehabilitador del aparato fonador: el foniatra, pues es el indicado para completar el conocimiento del uso adecuado de todas las funciones. Algunos términos y puntualizaciones sobre la técnica vocal han y siguen siendo contradictorios, pero si es importante trabajar con el más alto porcentaje de asertividad en la formación de la voz, pues se corren infinidad de riesgos a través de un desconocimiento. Si bien es cierto, que hay aplicaciones con cierta rigidez teórica y práctica, cada cantante, cada alumno tiene una individualidad, y junto con su maestro de técnica debe de encontrar el camino que lo llevará al éxito en la realización vocal, y finalmente, la realización artística.

CONSULTAS BIBLIOGRÁFICAS

Guerra Digna, Sánchez Ortega Paula, Canto, Pueblo y Educación, La Habana, 1982

Wendler Schneider, La voz del cantante, edit. Henschel, Berlín, 1982

Perello J, Salva Miquel, Alteraciones de la voz, edit. Científico Médica, Barcelona, 1980

Matheopoulos Helena, Bravo, edit. Vergara, Buenos Aires, 1987

De Rose Nino, La voz y la música popular, Ricordi, Buenos Aires, 1991

Benzaquen Yaël, El s.o.s de la voz, Comprender, manejar y recuperar la voz en todas las circunstancias, ediciones Deletrero, México, 2006

Miller Richard, Solutions for singers, Oxford University Press, New York, 2004

Montez Dan, Singing for your Supper, What they don´t teach in school about an opera career, Whole Note Publishing, UK, 2008.

Luis Ximénez Caballero (1928-2007), revalorizando a un artista desde su archivo personal.

Guillermo Villarreal Rodríguez
Director de orquesta y académico de la UANL

"En general, el conocimiento que tenemos los chilangos del trabajo de las orquestas del interior es muy escaso, debido no sólo a problemas logísticos y territoriales, sino a que vivimos en una dinámica que hace que nuestros oídos ignoren casi siempre lo que se escucha más allá de los límites del Distrito Federal."

Juan Arturo Brennan
Crítico de Música
Periódico La Jornada

Fuente:
http://www.jornada.unam.mx/2015/07/18/opinion/a06a1cul
Visto el 8 de septiembre del 2015 a las 17:02 hora de la ciudad de México

Mucho camino se ha recorrido en la investigación musical mexicana en torno al trabajo de los compositores, intérpretes y algunas instituciones culturales, pero aún falta mucho por investigar en la historia de las orquestas sinfónicas mexicanas y, específicamente, en la labor de sus directores de orquesta.

Disponemos de alguna literatura que rescata y destaca la labor de algunos directores de orquesta del siglo XX: Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata y recientemente, José Pablo Moncayo, este último de la autoría del Dr. Armando Torres Chibras. Estos tres directores (además de sus facetas hacia la composición) son figuras indiscutibles que comparten una característica: su labor más importante o extensa se desarrolló en la capital del país.

Obviamente, la investigación musical se ha centrado hasta el momento en lo que sucede o ha acontecido en la capital del país y lo ocurrido en las provincias ha sido generalmente ignorado. Recientemente el crítico de música del periódico La Jornada Juan Arturo Brennan dice: "En general, el conocimiento que tenemos los chilangos (léase habitantes del Distrito Federal) del trabajo de las orquestas del interior es muy escaso, debido no sólo a problemas logísticos y territoriales, sino a que vivimos en una dinámica que hace que nuestros oídos ignoren casi siempre lo que se escucha más allá de los límites del Distrito Federal." (publicado el 18 de julio del 2015).

Por otro lado el Dr. Federico Ibarra Groth en el libro: Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México: Historia y desarrollo en el contexto cultural del país 1936-2006, publicado en el 2011 por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM menciona que: "Desafortunadamente y pese a la gran cantidad de esfuerzos, en los estados de Nuevo León, Zacatecas, Morelos, Puebla, Yucatán, Durango, Sonora y Chihuahua no se ha logrado consolidar agrupaciones orquestales" (p.65, libro de Federico Ibarra, citado ya en la tesis doctoral)

Sobre este punto quisiera mencionar lo siguiente:

1.- El 9 de diciembre de 1993 la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León, bajo la batuta de Eduardo Díaz Muñoz, interpretó la Primer Sinfonía de la autoría de Federico Ibarra. (Datos obtenidos del libro de Edmundo Derbez: Orquesta Sinfónica de la UANL, publicado en el 2008, página 350). Por otro lado en la página 30 del libro escrito por Ibarra Groth antes mencionado se hace una mención de esta orquesta al hablar del currículum del Mtro. Jesús Medina Villarreal, titular de la OFUNAM y titular en dos ocasiones de la OSUANL, de 1987 a 1989 y del 2009 a la fecha. Por tal motivo creo que debemos reconsiderar esta afirmación en el caso de Nuevo León.

2.- En el 2006 fecha que abarca el estudio de Ibarra Groth, en Yucatán, Sonora, Chihuahua y Durango existen orquestas más o menos consolidadas, cada una con diferente calidad pero con una actividad constante. Cabe señalar que Chihuahua cuenta en la actualidad con tres orquestas sinfónicas y Yucatán con una agrupación estable desde hace más de una década.

Este tipo de omisiones se pueden generar por varias causas, pero sin dudas la falta de archivos históricos y documentos que nos puedan mostrar la vida musical de México más allá de la capital imposibilita la investigación en esta esfera cultural.

En la actualidad tenemos más investigaciones que muestran el quehacer musical de México más allá de la actividad de la capital del país. Quiero mencionar el importante papel que han desempeñado algunas instituciones que han sido pioneras en la conservación de su documentación histórica, tal es el caso del Conservatorio de las Rosas desde los primeros escritos de Miguel Bernal Jiménez (1913-1956).

Las Orquestas Sinfónicas y específicamente los directores de orquesta han desempeñado un papel importante en el crecimiento musical de México. En 1928 con la fundación de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez comenzaron a crecer instituciones sinfónicas que hoy en día siguen trabajando de manera ininterrumpida. El papel de los miembros de estas orquestas y la visión artística de sus líderes, ya sea gobernantes de turno, presidentes de patronato y directores de orquesta, han sido clave para delinear una visión musical en ciudades enteras.

Un caso digno de mencionar es la vida del Dr. Luis Ximenez Caballero (1928-2007)[77],

77 Nacido en la ciudad de Xalapa, Veracruz el 26 de enero de 1928, Luis Ximénez Caballero inició su educación musical en 1938 a los 10 años de edad en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Ahí, recibió las enseñanzas del maestro Luis Sosa y posteriormente del violinista Josef Smilovitz, quien formó parte durante varios años del prestigioso cuarteto de Lenner junto con el eminente violinista y compositor mexicano Higinio Ruvalcaba, y los maestros Herbert Froelich e Irme Hartmann. Realizó cursos formales de dirección orquestal durante el periodo entre 1956 y 1962, en el Mozarteum de Salzburgo, Austria con el maestro Igor Markevitchy su primer-asistente de enseñanza de la época Volker Wangenheim; así como con el maestro Louis Auriacombede Toulouse, Francia. En esta época, fue contratado para encabezar como director huésped a la Orquesta Filarmónica de Valencia en España con la cual se presentó en varias temporadas anuales. Durante sus estancias en Europa, dirigió conciertos en Salzburgo, Viena, Alpbach, Bruselas, París, Zúrich, Suiza e Italia. Dentro de sus logros más destacados en Europa cabe señalar, por mencionar algunos: Primer lugar en el Concurso Anual de Directores de Orquesta organizado por Igor Markevitch, cuya final se celebró en la ciudad de Salzburgo el 27 de agosto de 1956 primera ocasión en la que un director mexicano fue galardonado con dicho premio. Premio Buñol de Plata, en reconocimiento a sus méritos artísticos como director de orquesta, otorgado en la ciudad de Valencia, España el 18 de marzo de 1959.Estreno en la ciudad de Valencia, de la cantata escénica Carmina Burana del compositor Carl Orff, dirigiendo a la Orquesta Municipal de Valencia, el domingo 21 de febrero de 1960. Durante aproximadamente 20 años, Luis Ximénez Caballero, se desempeñó como integrante de la OSX. Ingresó a sus filas el 16 de diciembre de 1943 como violinista teniendo

director de orquesta, violinista, compositor e impulsor de un importante movimiento sinfónico en todo México.

A grandes rasgos quiero mencionar los siguientes aspectos en los que se puede resumir algunas de las aportaciones y logros profesionales de la carrera de Luis Ximénez Caballero:

1. Tercer titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (1952-1962), institución en la que promovió los conciertos agrarios, programas sinfónicos en todo el estado de Veracruz e impulso la construcción del Teatro del Estado (hasta hace dos años sede de la OSX), reconstruyo la orquesta después de una de sus peores crisis financieras y musicales y organizó el primer festival Casals en México.

2. Fundó la Orquesta Sinfónica de Chihuahua (1962-1963), institución de vida efímera que se convertiría en la Orquesta Sinfónica del Noroeste, agrupación que durante 19 años realizó conciertos en una zona que carecía de actividad orquestal: Chihuahua, Sonora, Sinaloa, Baja California y finalmente en Guadalajara. En este tiempo realizo giras a los Estados Unidos, Costa Rica y Cuba, así como a otros estados de la república como Coahuila, Zacatecas, Veracruz, Tamaulipas y Nuevo León, haciendo una labor de promoción de la música de conciertos sin precedentes hasta ese momento.

3. En la búsqueda de nuevos métodos para el financiamiento de una orquesta sinfónica obtuvo dos importantes logros:

a. El primer modelo de orquesta sinfónica financiado por cinco estados de la república, donde se adquiría el compromiso de realizar conciertos en esos estados.

b. En la etapa en que trabajó en Guadalajara logró la creación de una fábrica de bolsas de polietileno dirigida por él que financió los conciertos de la Sinfónica del Noroeste que eran totalmente gratuitos.

4. Amplió las posibilidades de la técnica de ensayo al estudiar Coordinación Física y Mental con el Dr. Moshe Feldenkrais e incorporó a sus rutinas de ensayos las enseñanzas del Dr. Feldenkrais. En 1962 se convirtió en pionero en el uso de esta técnica en América Latina y en el empleo de herramientas extramusicales para el óptimo desempeño del músico orquestal.

Desde la muerte del maestro en diciembre del 2007 la familia del Mtro. Ximenez Caballero y en especial la hija mayor del segundo matrimonio, la Dra. Laurie Ann Ximenez Fyvie, se dedicó a catalogar una parte del archivo del maestro y conservar todos los documentos que pertenecían a su archivo personal. El Mtro. Ximénez Caballero y su esposa Laurie Ann Fyvie documentaron la mayor parte de sus conciertos, desde grabaciones en vivo hasta programas de mano, críticas a los conciertos y fotografías.

apenas 15 años de edad, desarrollándose hasta ocupar la silla de violín concertino. Poco tiempo después, formó el Cuarteto Clásico que dependía de la Universidad Veracruzana y con el cual, realizó giras por diversas ciudades de la República Mexicana. Al mismo tiempo, dirigió los coros del Seminario Diocesano en la ciudad de Xalapa, actividad que se reconoce como su iniciación en la dirección orquestal. De 1950 a 1952 fungió además de seguir como violinista como subdirector de la OSX, durante la última parte del periodo en el que José Yves Limantour la encabezó. Posteriormente, ocupó el puesto de director durante 10 años, entre finales de 1952 y diciembre de 1962; siendo hasta la fecha, el segundo director titular de la OSX, que ha permanecido durante más tiempo a su cargo en un solo periodo ininterrumpido únicamente después de su fundador, el maestro Juan Lomán y Bueno, quien fue director el titular en un sólo periodo de 15 años y el tercero, si se consideran en conjunto los años ejercidos durante diferentes periodos, como es el caso de Francisco Savín quien encabezó a la orquesta en total durante 17 años ejercidos en 3 periodos.

Hoy en día gracias al trabajo de la Dra. Ximénez Fyvie se cuenta con una página de Wikipedia con valiosa información acerca del maestro así como algunas páginas en Youtube donde se muestran algunas grabaciones de parte del repertorio del Mtro. Ximénez Caballero.

En el caso de las grabaciones quiero recalcar que el maestro Ximénez Caballero dedicó los últimos años de su vida a editar algunas de sus grabaciones en vivo. Era un aficionado a la grabación y compró los aparatos más adelantados de la época para poder tener una memoria de sus principales conciertos.

Dentro de este archivo cabe mencionar una grabación del concierto para violín de Manuel M. Ponce teniendo como solista al violinista Higinio Ruvalcaba. Asimismo, sus versiones de obras sinfónicas del repertorio universal, como es la tercera sinfonía de Mendelssohn o la cuarta sinfonía de Schumann, nos permite apreciar una orquesta de una gran calidad que podía rivalizar con las instituciones más importantes existentes hasta ese momento y que tenía como cualidad única el ser una orquesta que realizaba 15 días de conciertos fuera de su sede por mes.

En su archivo aún no clasificado podemos encontrar:

1. Correspondencia de 1953 a 1982 con las principales personalidades de la época.

2. Recortes de periódico, programas de mano de una buena parte de sus conciertos

3. Fotografías de 30 años de actividad orquestal

4. Grabaciones de buena calidad que nos podrán mostrar la vida musical de esta orquesta que fue concebida al interior de la república.

Los principales problemas a los que se enfrente este archivo es que no cuenta con un respaldo oficial que permita tener a algunos investigadores de tiempo completo catalogando el acervo. La importancia de este archivo reside en que por su riqueza, al final de la investigación nos puede ayudar a entender varias cosas:

1. Escuchar grabaciones de buena calidad de obras sinfónicas ejecutadas en lugares en los cuales no se tenía una tradición sinfónica previa.

2. Publicar las más importantes fotografías y cartas que nos ayudarían a entender mejor la música en la provincia del país.

3. Con esta información evitar omisiones como las que mencione al principio de esta ponencia en el libro de Federico Ibarra Groth.

El sinfonismo musical mexicano y en especial las orquestas sinfónicas mexicanas necesitan plantearse el hecho de grabar en audio y video todos sus conciertos, así como la recopilación de sus programas de mano ya que en un futuro esos archivos podrán hablar de la historia musical de sus ciudades.

BIBLIOGRAFÍA

Alemán Velazco, M., Arredondo Álvarez, V., & Salmerón Roiz, H. (2002). Patronato Pro Orquesta Sinfónica de Xalapa: Orquesta Sinfónica de Xalapa 73 años de historia. Xalapa: Editorial Gobierno del Estado de Veracruz.

Eduardo Mata 1942-1995: iconografía. (n.d.). México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, UNAM.

Ibarra Groth, F. (2011). Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2006): historia y desarrollo en el contexto cultural del país. México, D.F.: UNAM. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Lozano, F. (2007). La Mano izquierda. México, D. F.: Porrua.

Pareyón, G. (2007). Diccionario enciclopédico de música en México. [s. l.]: Universidad Panamericana.

Reimpresión facsimilar de la Revista Nuestra Música: 1946-1948. (1992). México, D. F.: CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Reyes Pale, Y., & Dorantes Guzmán, S. (1994). Orquesta Sinfónica de Xalapa. Xalapa, Veracruz: Editorial Gobierno del Estado de Veracruz: Universidad Veracruzana.

Ximenez Caballero, L. (n.d.). [Documentos de su archivo personal]. México, D. F.

Pánico Escénico

Mtro. Sergio Eduardo Medina Zacarías.
Jefe del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara

Uno de los principales problemas que enfrenta un músico tanto en su etapa de formación como en su vida profesional, es el pánico escénico. Podríamos definir este problema como la angustia o el miedo a no cubrir las expectativas, propias o ajenas, al tener que tocar delante de un auditorio determinado.

Grandes músicos Como Luciano Pavarotti, Wladimir Horowitz o Martha Argerich, por mencionar solo algunos de fama internacional, han sido víctimas en algún momento de su vida de este terrible mal a pesar de contar con una enorme experiencia fruto de una gran carrera profesional de nivel internacional. Y sería muy difícil calcular cuántos grandes talentos se quedaron en el camino por no poder superar sus miedos. El estrés que nosotros padecemos es similar al que viven los animales en una situación de peligro, el cual les es primordial para preservar su vida, y los prepara para atacar o huir. De igual manera el ser humano resiente este mismo estrés cuando se enfrenta a una situación que considera de alto riesgo, con la diferencia que en el caso de los animales el peligro es real mientras que en el caso de las personas el peligro no existe como tal.

Este estado de ánimo particular que experimentamos antes de un concierto, de un concurso, de una clase, e incluso al tener que tocar delante de los amigos, nos pone en un estado de alerta en grado máximo, podría sernos de una gran utilidad si estuviéramos preparados para aprovecharlo.

Muchos músicos abandonan la idea de ser concertistas profesionales al sentirse impotentes para cambiar o controlar esta sensación de pánico, como si se tratara de una enorme fuerza de gravedad contra la que nuestra voluntad nada puede.

Los psicólogos han descubierto que si dividiéramos la mente en 10 partes, el subconsciente ocuparía nueve, mientras que el consciente ocuparía solo una de ellas, es por tal motivo no podemos dominar este padecimiento con la sola voluntad, ya que ésta resulta insuficiente frente al enorme poder del subconsciente. Podríamos imaginarlo como un iceberg, del cual solo asoma a la superficie del agua una mínima parte del enorme bloque de hielo (consciente), el resto (subconsciente) permanece oculta bajo la superficie, lógicamente es la gran masa oculta la que determina hacia donde se mueve el iceberg.

Nuestro subconsciente está conformado por toda la información positiva o negativa que hemos recibido y aceptado como verdadera desde nuestro nacimiento, tanto los aspectos positivos como los negativos. Aquí es donde se alojan nuestros miedos, nuestras inseguridades y frustraciones, las cuales se convierten en creencias, que terminaremos aceptando como nuestras verdades, y que el subconsciente se encargara de hacer realidad, reafirmándolas a partir de la interpretación de cualquier situación que vivamos, del más mínimo de nuestros errores. Es aquí donde se conforma nuestra autoimagen, la imagen de nosotros mismos y que determina la manera en que nos desenvolveremos en la vida.

¿Qué podemos hacer ante este panorama?

Para poder superar este estado tan negativo para nuestro desarrollo profesional, lo primero que tenemos que hacer es tomar conciencia de su naturaleza, tratar de entender en que consiste y cómo se forma. Si observamos con cuidado llegaremos a la conclusión que los nervios siempre se producen por miedo a algo que podría acontecer, algo que en nuestra mente se ubicaría en el futuro. Muchas veces es miedo a lo desconocido. En este sentido es muy importante tomar conciencia que el futuro simplemente no existe. Nosotros podemos imaginar que podría suceder tal o cual cosa, sin embrago en muchas ocasiones nunca sucede. Para corroborarlo bastaría con hacer un ejercicio muy simple, al despertarnos por la mañana definamos cuáles serán las actividades que desarrollaremos durante el día, realizar un programa previo de nuestro día, y antes de dormir por la noche, observar si efectivamente pudimos llevar a cabo ese programa y que tantas situaciones imprevistas aparecieron a lo largo del día que no nos permitieron cumplir con él.

Este ejercicio nos ayudará a tomar conciencia que lo único que existe es el presente, el futuro, al igual que el pasado, existen solo en nuestra mente, por lo tanto tenerle miedo al futuro es como tenerle miedo a un fantasma. ¿Cómo podemos evitar que un niño le tema a los fantasmas? Tratando de hacerle entender, que sea consciente que los fantasmas simplemente no existen. “Conciencia” es la palabra clave.

Observando a mis colegas y a mis alumnos me he dado cuenta que fácilmente confunden la falta de concentración con el pánico escénico. Me parece importante ser cuidadosos en diferenciarlos. Si tocamos con una actitud de distracción, sin concentrarnos en lo que hacemos, podemos provocar fácilmente errores en la interpretación, que pueden incluso provocar ese estado de nerviosismo, de pánico, pero el detonante no fue el pánico escénico sino la falta de concentración. Es importante ser conscientes de esto para no integrar en nuestro subconsciente un problema que en realidad no existe.

Como vemos el pánico escénico es un problema que se crea en nuestra mente a partir de una interpretación errónea de una situación inexistente.

Según las antiguas culturas de Oriente, la mente es una gran herramienta que poseemos y que mantiene un proceso continuo de pensamientos cuya función es discernir, evaluar, razonar, memorizar, calcular, etc. Procesos que son de gran utilidad para nuestra vida cotidiana. Sin embargo cuando no utilizamos la mente como una herramienta de manera consciente, ésta continua funcionando por cuenta propia y es justamente ahí donde nos genera estos y muchos otros problemas. Porque nos distrae, nos impide vivir el presente, nos aísla de la realidad, nos obliga a mantener nuestros pensamientos en un pasado que ya no existe, o nos lleva a un futuro también inexistente. Esto porque en cuando nos encontramos en tiempo presente la mente no existe con vida propia, sino únicamente como herramienta que podemos utilizar en nuestro beneficio.

Esta es la clave, cuando nosotros tocamos nuestro instrumento lo hacemos físicamente en tiempo presente, pero muchas veces nuestras manos tocan mecánicamente a partir de una memoria muscular mientras nuestra mente se evade abandonando nuestro cuerpo para desplazarse hacia el pasado o el futuro. Es justamente aquí donde se gesta el pánico escénico.

¿Cómo podríamos detectar si la mente se encuentra en tiempo presente o fuera de él? Cuando detectemos un diálogo interno, una vocecita que nos habla sin cesar, nuestra mente estará irremediablemente en pasado o futuro.

Si nosotros mantenemos nuestra atención en nuestro cuerpo y en cada uno de los movimientos que nuestras manos realizan sobre el instrumento, el diálogo interno simplemente desaparecerá, la mente se mantendrá entonces en tiempo presente ya que es como una cámara fotográfica, no puede enfocar más que un objeto a la vez.

Cuando nosotros permitimos que las manos toquen el instrumento mecánicamente sin que estemos observando cada uno de los aspectos técnicos e interpretativos, es como si no hubiéramos estudiado. La repetición de las obras no reforzará la memoria, ya que para que esto suceda necesitamos repetirlo con conciencia. Si esta forma de estudio se mantiene durante mucho tiempo, nuestra mente podrá empezar a olvidar notas, digitaciones o elementos interpretativos. Incluso para que un ejercicio técnico nos lleve a desarrollar ciertas habilidades, deberá estar acompañado siempre por la conciencia.

Al encontrarnos en una situación de compromiso, como podría ser un concierto un concurso, los niveles de adrenalina suben provocando en nosotros un estado de alerta que mantiene nuestra conciencia en tiempo presente. En esta situación la parte consciente de nuestra mente toma de manera automática el control de nuestras manos y de nuestra interpretación. Si hemos estado estudiando conscientemente, este estado de alerta será una gran ventaja para nosotros porque nos permitirá cuidar con esmero cada detalle musical. Pero si hemos estado haciendo nuestra práctica diaria de manera mecánica sin que nuestra conciencia esté presente, estaremos metidos en un gran problema, ya que nuestra mente consciente no sabrá qué hacer con una obra en la que no ha estado presente durante semanas, meses o años. Es aquí donde una situación estresante nos provoca pánico escénico.

Una vez que somos conscientes de esto, sabremos que el pánico escénico acaba siendo un hábito. Y es que no siempre tomamos conciencia que al mismo tiempo que durante nuestra práctica diaria trabajamos nuestra técnica y nuestra interpretación, igualmente trabajamos nuestra actitud hacia el instrumento, hacia el público, hacia nuestra profesión. Es ahí donde nos preparamos para convertir nuestras situaciones estresantes en una oportunidad o en una angustia.

Si cada vez que tocamos la primera nota durante nuestra sesión de práctica cotidiana nos centramos en nuestro instrumento, en nuestras manos y nuestra interpretación y mantenemos esta actitud durante toda la sesión, adquiriremos ese hábito y así sucederá cada vez que tomemos nuestro instrumento, nos transportaremos a un espacio de confianza, de comodidad en el que estaremos nuestro instrumento y nosotros, sin importar si nos encontramos en una sala de concierto o en nuestra sala, si nos encontramos solos o con un público determinado, porque nuestro enfoque estará en la música y no en el lugar.

Esto es lo que sucede con los grandes músicos como los que mencionaba en un principio, pueden estar nerviosos antes de un concierto, pero una vez que ponen las manos sobre el instrumento de manera automática la mente se pone en tiempo presente, sintonizándose con el instrumento, con las manos, con la música y súbitamente el fantasma desaparece.

Lo importante pues, será estudiar siempre con nuestra conciencia puesta, ya sea en las notas, en nuestro proceso técnico, en la interpretación, en el resultado sonoro o en cualquier otro proceso que se esté llevando a cabo justo en ese instante. La mente guardará todos los detalles de la música y de nuestro accionar con ella, fortaleciendo cada vez más nuestra memoria de manera que incluso en una situación accidental que se nos presente en un concierto que nos generara una distracción, no nos hará perder el control del pasaje que estemos tocando y simplemente continuaremos adelante porque sabremos en dónde nos encontramos y hacia dónde vamos. Existen varias técnicas que nos pueden ayudar a cambiar la programación negativa que se ha acumulado en nuestro subconsciente y que nos podrían ayudar a acelerar el proceso de re educación para solucionar nuestro problema de pánico escénico. Mencionaré una de ellas, que es además muy sencilla de llevar a cabo, me refiero a la "sofrología". Esta técnica consiste en dedicar un momento de manera regular a proyectar una imagen mental de nosotros mismos tocando en un escenario con la mayor tranquilidad, concentración y perfección posible. Lo más importante es que al momento de hacer esta práctica la hagamos implicándonos físicamente, es decir viviendo emocionalmente la imagen que proyectamos.

Por ejemplo, podríamos en una primera etapa situarnos mentalmente en una sala de conciertos observando desde el lugar de espectador, como salimos nosotros mismos al escenario e interpretamos una obra con la mayor tranquilidad, concentración y perfección posible. Durante el ejercicio debemos ser conscientes que nos mantenernos un estado de relajación Y comodidad física.

En una segunda etapa podríamos repetir este ejercicio situándonos no desde el lugar de espectador, sino tomando nuestro lugar como concertistas, pero manteniendo ese mismo estado de ánimo de tranquilidad y concentración. Durante este ejercicio no es necesario que seamos conscientes de cada nota o posición de una obra, sino de la sensación de relajación mientras tocamos.

Innumerables estudios hechos en el campo del deporte en los Estados Unidos han demostrado que una situación vivida en nuestra mente con una carga emotiva fuerte, es registrada por el cerebro como si la hubiéramos vivido de manera real.

Por último, quiero hacer énfasis en la importancia de evitar antes de un concierto el diálogo interno que caracteriza el funcionamiento mental involuntario, ya que, como lo expliqué anteriormente, irremediablemente nos va a generar problemas durante el concierto. Es fundamental tomar en cuenta esto para prepararse antes de una presentación para que nuestra mente se mantenga en tiempo presente al salir a escena. Esto podemos lograrlo evitando entablar diálogo con cualquier persona antes de salir escena o podríamos utilizar alguna técnica para que nos ayude a centrar nuestra atención en tiempo presente. Bastaría dedicar un momento a observar nuestro proceso respiratorio el cual se lleva a cabo, en tiempo presente.

Hacia el aprendizaje significativo de los elementos de interpretación musical de una obra para guitarra

Paulina Orozco Hernández
Lic. En Música por la Universidad de Guadalajara

Planteamiento problemático del tema

Desde hace varios años en mi experiencia como docente del Departamento de Música había notado en los estudiantes de la carrera en ejecución musical interpretaciones carentes de un conocimiento profundo de los estilos musicales, así como falta de análisis y comprensión musical que permita ejecutar las obras atendiendo la exigencia de cada uno de los elementos interpretativos, considerando los aspectos técnicos, musicales y artísticos como los tres pilares que sostienen una interpretación de más alto nivel y por tanto se debería relacionar los conceptos teóricos con la práctica para dar respuesta a situaciones que demanda la actividad artística musical en Guadalajara.

Actualmente la actividad musical de los alumnos de la Lic. en Música con orientación en ejecución musical, ha desembocado en ejecuciones carentes de un amplio espectro musical, por lo que no siempre hay un entendimiento claro del discurso musical y calidad en la interpretación. La problemática de mejorar la calidad musical de las ejecuciones musicales realizadas por los estudiantes en sus exámenes semestrales y en su recital de titulación es preocupante, ya que ahora se requiere además de ejecutar extensas obras musicales, hacer una interpretación adecuada a cada estilo, involucrando un proceso meta cognitivo claramente desarrollado, así como despertar una actitud activa en el estudiante respecto al proceso enseñanza aprendizaje para construir el conocimiento requerido, puesto que se ha notado la plus valoración de las ejecuciones musicales cuando todavía se encuentran muy lejos de llegar a ser interpretaciones de calidad. Ahora bien se busca integrar desde una visión holística los aspectos técnicos, musicales y artísticos, propios del lenguaje musical, y para convertir las interpretaciones en verdaderas obras de Arte.

Por lo que esta investigación se centra en la descripción de los elementos interpretativos así como en la difusión de estrategias de aprendizaje para contribuir a mejorar la calidad de las interpretaciones musicales al propiciar el aprendizaje significativo de los elementos musicales en las obras interpretadas por los alumnos de Guitarra del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara.

Desde esta perspectiva surgen las siguientes preguntas ¿Cuáles son las estrategias que permiten tener un aprendizaje significativo de los elementos de interpretación musical? ¿Cómo lograr un aprendizaje significativo de los elementos de interpretación musical?

Fundamentación Teórica

Podríamos iniciar por mencionar que se entiende como elementos de interpretación musical, (para fines de esta investigación me referiré a los elementos de interpretación descritos por Medina en el libro innovaciones musicales, a los elementos inherentes a la música como los son; sonido, pulsación, fraseo, tempo, articulación, interpretación rítmica, silencios, Matiz, Dinámica, agógica, timbre (color), balance, orquestación, (para instrumentos polifónicos, cuando se imita con el instrumento las características tímbricas de otros), en este sentido se compara con la percepción que F. Sor tenía de la guitarra, en sus indicaciones de imitación de cornos, fagotes, flautas etc, en términos de color y su comparación con una pequeña orquesta, tal como la definió el célebre Héctor Berlioz, (Limón, 2008: 72-73) otros elementos son; la interpretación armónica, y ensamblaje, esté ultimo especialmente en la música de cámara, (Medina, 2009: 49-69) desde un enfoque de los aspectos de interpretación musical donde menciona tres aspectos primordiales, El aspecto Técnico, el aspecto Musical, y el aspecto Artístico mencionando este último con una concepción más abstracta, que utilizan los grandes intérpretes. Cada uno de estos aspectos implica una serie de procesos para lograr una integra ejecución a un alto nivel artístico y por tanto considero punto medular para la mejora de las interpretaciones realizadas por los estudiantes.

Al respecto del aspecto técnico, Medina dice; "corresponde principalmente a todo lo relacionado con la producción de sonido, es decir el aspecto fisiológico, mecánico, de tocar un instrumento: velocidad, afinación, precisión, limpieza, calidad de sonido, coordinación, etcétera." (Medina, 2009: 43.) La importancia de este primer aspecto la podemos constatar desde los tratados de la época Renacentista, donde se comenta "Lo principal que se requiere para ser uno tañedor, es la postura de las manos" Juan Bermudo (1555), en su libro tercero, (de algunos avisos para tañedores).

La aportación que hace la corriente Fisiológica al respecto del aspecto técnico hacia fines del siglo XIX es una revisión crítica de la metodología de estudio del instrumento puesto que las obras exigían una enorme cantidad de gasto de energía por lo que se comenzó a revisar los movimientos que se consideraban "correctos" en el instrumento, todo esto con el desarrollo de la escuela fisiológica de ejecución que inicio con las investigaciones sobre técnica del piano con el pedagogo alemán Ludwing Deppe y con el análisis de los movimientos del pianista por Emil Sochting (1898) en colaboración con el Dr. Charles Féré quienes estudiaron el comportamiento muscular y el sentido del toque, fue así donde su principal aportación fue la economía de movimiento, de esta manera consideraron ayudarse del ante brazo y no dejar todo el trabajo a los dedos, así mismo se hizo énfasis en la conciencia de las sensaciones táctiles.

Por su parte el pianista F. Busoni (1922) menciona la importancia de simplificar el mecanismo de ejecución con el mínimo de movimiento y esfuerzo una visión de la técnica basada en la comprensión del movimiento, de manera similar el pedagogo alemán W. Bardas dice que es importante tomar conciencia de la sensación muscular y que esta puede percibirse mediante la observación, además menciona "la sensación muscular es más importante que el conocimiento de los fundamentos racionales de una u otra forma de movimiento" (Bardas, 1927: 47), sobre esto Juan Bermudo en su Declaración de instrumentos musicales dice; "tomar la vihuela hermosamente, a hollar los trastes graciosamente, a provecho de

la música y descanso de los dedos" (Bermudo, 1555), resultando obvio que la técnica tiene que estar a favor de la música, y a su vez procurar tocar con economía.

Al respecto de la técnica, el fisiólogo alemán Adolf Steinhausen (1905) dice; "Es evidente que la técnica correcta y el buen sonido se funden inseparablemente¨ y menciona que ciertos sistemas de entrenamiento técnico en escalas no tienen mucho que ver con las ideas musicales. Para nosotros la calidad del sonido debería ser nuestra primera preocupación como guitarristas ya que el concepto de belleza de sonido está relacionado con la estética de cada estilo y el carácter de la música. Aquí se evidencia la importancia de este primer aspecto, pues tal como dice el pianista del siglo XX Ferruccio Busoni, "todo gran pianista debe ser ante todo un gran técnico". (Busoni, 1922: 137, 144) y esto aplica de igual manera para el guitarrista.

Se podría decir que la cuestión técnica evolucionó cuando se desarrolló la corriente psicotécnica, introducida por Kogan en la teoría del pianísimo, basada en el trabajo intelectual y analítico de los movimientos racionales realizados por el intérprete (Kogan, 1930: 28). Esto hace énfasis en no sólo realizar ejercicios físicos sino en comprender las tareas musicales. (Busoni 1922:137). Un primer intento de esto fue el primer método razonado de enseñanza para tañer vihuela titulado El maestro por Luis Milan en 1535, y más tarde el Metodo Razionale per Chitarra de Emilio Pujol 1954, entre muchos más. Esto reafirma lo que decía I. Stern; la metodología tiene derecho de existir si realmente ayuda a tocar.

De este hecho se desprende la idea de que la técnica no se limita a cuestiones mecánicas o físicas, Hofmann, consideraba que la técnica no se encontraba en los dedos sino en el cerebro, en la voluntad musical, y en la elaboración de imágenes mentales de la música, esta manera de concebir la técnica ha sido común denominador para grandes músicos, como para el pianista italiano Busoni quien comenta que la técnica no solo consiste en los dedos, "la técnica superior se concentra en el cerebro" (Busoni, 1922:137).

En el libro Innovaciones Musicales (2009), obra que considero esencial para esta investigación, Medina describe el aspecto musical mediante el cual se realiza una correcta interpretación de los elementos musicales que se presentan en una partitura, al respecto dice " tocar las notas correctas, realizar una interpretación adecuada del ritmo, mantener una relación dinámica equilibrada entre las diferentes partes- la melodía, la armonía y el bajo, por ejemplo- respetar las indicaciones de tempo, dinámicas, fraseo, etcétera." (Medina, 2009:43-44.) Menciona que, para saber aplicar correctamente los diferentes elementos de interpretación musical, se deben considerar aspectos referentes al estilo y época. Este aspecto fue fundamental desde las explicaciones que daban los teóricos en sus tratados de música antigua, así como las descripciones de los vihuelistas, por lo que antes de interpretar cualquier obra Medina sugiere en primer lugar tomar en cuenta la partitura para inferir de ella la información y realizar una interpretación de los signos que se encuentran en ella, en segundo lugar conocer los estilos musicales según su época así como el lenguaje del compositor, y en tercer lugar conocer el instrumento para el que fue escrita la obra originalmente, (Medina, 2013: 22), de esta información se pueden lograr interpretaciones históricas, por ejemplo si se va a tocar una obra renacentista se debe proceder con las recomendaciones de los autores y teóricos de la época, es decir, los aspectos técnicos de como tocar con figueta española o extranjera las glosas según sea el caso, como describe fuenllana, o en todo caso aplicar el dedillo lo que Venegas describe como movimiento de ida y vuelta con el dedo índice, esto no sólo tiene una implicación

técnica sino que corresponde a un resultado musical característico de esa época por lo que su conocimiento refiere a un aspecto musical, otro ejemplo es saber cuándo apagar una cuerda en vibración para evitar disonancias y dar claridad al discurso.

Con respecto al canto de las voces Tomás de Santa María dice "cada una de las cuatro voces, teniéndose respeto unas con otras, ha de tañer cuando debe tañer, y callar cuando debe callar, y responder cuando debe responder, todo conforme a las leyes y buen arte de música" (Santa María 1565: 63). Se recomienda considerar la sonoridad del instrumento original, Fuenllana en su Orphenica Lira, Sevilla 1554 dice "los que redoblan con la uña hallaran facilidad en lo que hicieren, pero no perfección" en el caso de la vihuela que se tocaba sin uña ofrecía una sonoridad especial. Podríamos entonces decir que el conocer aspectos musicales propios de cada estilo brinda la oportunidad de aplicarlos coherentemente, pues no es lo mismo interpretar música barroca con el uso correcto de ligaduras para distinguir la ornamentación de los elementos decorativos con respecto a los estructurales, o bien realizar una adecuada resolución de apoyaturas de manera ligada de forte a piano, o emplear la desigualación de figuras rítmicas, silencios de articulación etc, que hacer una lectura literal de la partitura, así como no es lo mismo usar el vibrato en la música barroca como ornamento, a usarlo sistemáticamente como elemento expresivo, como lo emplearon los románticos. (Hinojosa, 2009). Entonces la intención sonora de las obras debe corresponder al lenguaje del compositor, pues no se espera el mismo resultado sonoro en música de Narváez, Weiss, Giuliani, Brouwer, koshkin o Krieger etc.

Aspecto Artístico

Cuando el intérprete sobrepasa el calificativo de "correcto" puede surgir el aspecto artístico, aquí no solo se aplican correctamente los elementos interpretativos de los aspectos técnicos y musicales, sino que se logra un sentido de la sublimación, majestuosidad y perfección estética. "Tener un control absoluto e independiente sobre cada mano y sobre cada dedo para lograr un equilibrio perfecto entre todos y cada uno de los elementos expresivos de la interpretación. Se requiere de un buen manejo de los valores estéticos de la época y un fino sentido del equilibrio." (Medina, 2009. p. 44.) Al respecto el guitarrista argentino Pablo Márquez en la entrevista que le realice este 2015, menciono que un artista de excelente nivel, también debe poseer, un sentido humano y sensibilidad necesaria para hacer música. En resumen Medina comenta que las interpretaciones que un músico realiza en diferentes niveles de calidad, dependen de la gama de recursos técnicos y musicales con los que dispone para traducir la simbología musical en un lenguaje sonoro específico, es decir, que gracias al intérprete conocemos y disfrutamos la música, el interprete tiene la misión de realizar una traducción fiel de un documento, esto involucra precisión y claridad en el discurso musical, en este sentido me refiero a uno de los planteamientos analíticos para mejorar la calidad de las interpretaciones musicales a través de la distinción de los elementos de interpretación musical presentado por Medina en el libro Innovaciones musicales, donde expone el hecho de apreciar diferentes interpretaciones de una misma obra, donde

> *Una obra interpretada por un músico de mediano nivel nos puede parecer gris, sin estructura e incoherente, mientras que esa misma obra interpretada por un gran intérprete resulta una verdadera obra maestra, interesante, perfecta, rica en aspectos expresivos.*

> *Ambos tocan las mismas notas, a la misma velocidad y sin error. ¿En dónde está la diferencia? ¿Qué es lo que hace que una interpretación sea una obra de arte y no una serie de sonidos sin interés? (Medina. 2009: 39)*

Hasta aquí podríamos resumir que al igual que el Artista plástico, por ejemplo un pintor el cual para la realización de una obra necesita conocer fundamentos temáticos, estructurales, teoría del color, textura, forma, equilibrio, composición, peso visual, centros, ejes, tensiones dinámicas, grados de luminosidad y los elementos pictóricos que le dan valor a la obra, los Artistas del Arte sonoro también necesitan conocer y aplicar los elementos de interpretación de la música, pero ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo tener un aprendizaje significativo de estos elementos? ¿De qué nos sirve a los músicos, aplicar la teoría del aprendizaje significativo? Desde una perspectiva definida por Ausubel et al. (1983) El aprendizaje significativo, es la integración de conocimientos prácticos y teóricos, así como E. Jorgesen (2005) describe la relación entre práctica y teoría en la enseñanza, integrando los conocimientos previos con los conceptos nuevos, y las habilidades interpretativas, por tal motivo fomentar el aprendizaje significativo en conjunto con la motivación intrínseca la cual genera una tendencia a expandir nuestras capacidades, aprender, ejercitar y buscar nuevos retos (Ryan et Deci 2000) puede contribuir a desarrollar la metacognición requerida gracias al afianzamiento de los conocimientos.

Al respecto Barry Green (1986) citado por Cahrles Nath (2009), Menciona que El dominar un nuevo aspecto, de la técnica contribuye a nuestra confianza, lo cual puede inspirarnos a aprender y lograr aún más." "Para tocar con confianza es necesario tener la memoria de haber tocado bien en el pasado. (Green, 1986. pp. 55-56)

En base a esta línea de investigación algunas aplicaciones recientes de la teoría cognitiva a la educación plantean los procesos que tienen lugar durante el aprendizaje, donde las estrategias subyacen para mejorar la calidad del aprendizaje basándose en la descripción de los procesos que posibilitan la ejecución exitosa, los desafíos actuales requieren la habilidad para aplicar los conocimientos efectivamente, las estrategias metacognitivas planteadas en el Manual de Psicología Educacional plantea que "Existe una diferencia entre, una habilidad y saber cuándo aplicarla; entre mejorar el resultado y darse cuenta de que se ha hecho" (Arancibia,V. Herrera, P. Strasser, K.1990, p. 128). Esto significa que podemos tener una excelente técnica para hacer algo, pero no precisamente la habilidad para aplicarla en el lugar correcto para dar una lógica musical que sea adecuada al estilo.

Al respecto Brown (1978) menciona ejemplos de habilidades meta cognitivas como: revisar, planificar, formular, preguntar, auto administrarse pruebas y controlar la propia ejecución. Algunas heurísticas de meta comprensión se aplican a la guitarra por ejemplo en un pasaje confuso donde no queden claras las frases o se esté tocando alguna nota equivocada, al respecto Markmam (1980) citado por Arancibia, et. al. (1990) menciona que los aspectos que no han quedado claros, son señales peligro, y por tanto se deben atender conscientemente para una metacomprensión, es decir, cualquier aspecto no familiar o irregular debe ser revisado, así como planificar estrategias para administrar mejor el tiempo de estudio y obtener mejores resultados. Al respecto el pedagogo alemán Willy Bardas (1927) dice que reconocer y señalar las dificultades, ayuda a superarlas.

Podemos ver la tendencia actual de metacognición según el escritor Australiano John Biggs (2005) quien en su libro Calidad del aprendizaje universitario, presenta su teoría

"alineamiento constructivo", donde sustenta que el maestro debe enunciar claramente los objetivos de aprendizaje para que el estudiante use los procesos cognitivos profundos mediante un proceso activo, concentrándose en el producto a través de relacionar información por construcción activa del conocimiento, lo que conocemos como; "enfoque constructivista", pues "el aprendizaje sucede a través del comportamiento activo del estudiante, Según Austin y Haefner, (2006) la calidad de la música puede ser mejorada si se establecen metas específicas, combinando la práctica mental con la práctica física logrando administrar mejor el tiempo de estudio.

Según Ausubel (1978) citado por Hernández Rojas (1998) se puede distinguir dos modalidades de aprendizaje; el memorístico y el significativo, y según el contexto uno u otro pueden ser valiosos, en el caso de la educación superior al tratarse de elementos tan específicos de un dominio en particular, el profesor debe explicarlos tratando de que el estudiante asocie el aprendizaje pasado con los elementos nuevos y desechar el conocimiento erróneo, ya que el aprendizaje significativo depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información. Para este tipo de aprendizaje hay tres requerimientos, el primero es que el material nuevo se pueda relacionar con la estructura cognitiva del aprendiz, el segundo que el estudiante posea ideas anclaje relevantes a los nuevos elementos, y el tercero que el estudiante tenga disposición de aprender. Por su parte Shuell (1990) citado por Hernández Rojas (1998) menciona que el aprendizaje significativo se desarrolla en fases, realizadas mediante un proceso activo, constructivo y orientado de forma gradual, la fase inicial de aprendizaje es donde se percibe la información por piezas o elementos aislados, se memoriza e interpreta de forma esquemática, la información se vincula al contexto específico, después viene la a fase intermedia donde el aprendiz encuentra relación y similitud con los elementos, el dominio se vuelve aplicable, se propicia la reflexión del conocimiento abstracto, y la fase terminal donde los conocimientos funcionan con autonomía, las ejecuciones son más automáticas y se basan en estrategias específicas metacognitivas, donde cualquier cambio en la ejecución se debe a variaciones intencionales y los elementos se interrelacionan más profundamente.

A continuación brindare unos ejemplos de estrategias de aprendizaje que pueden aplicarse a la práctica musical. La visualización como parte de la práctica mental descrita por Filogonio García en el 2013, basado en la investigación de Galyen (2006) describe que en la práctica mental la activación cerebral que ocurre mientras se toca, es similar a la activación cuando te imaginas tocando la guitarra, puedes emplear para recuperar secuencias melódicas armónicas o rítmicas a partir de la memoria la visualización interna imaginando intencionalmente una representación de la acción correcta, y ejecutar las acciones exitosamente en tu mente, esto brindara confianza y motivación cuando se ejecute físicamente. Stephen Daniel Galyen (2006) Se puede hacer uso de la imaginación auditiva para imaginar el sonido ideal con las características estilísticas requeridas, y además el grado de intensidad sonora que se desea, así como variar intencionalmente el tempo de la pieza o cualquiera de los elementos de interpretación musical, por ejemplo el timbre, articulación, pulsación, etc. Se recomienda alternar la práctica mental con la práctica física, en este sentido recomiendo para la integración de los elementos interpretativos, asignar colores a los diferentes elementos o las melodías y visualizarlos como tal para darles mayor independencia, se puede imaginar también que la obra para guitarra es tocada por varios instrumentos en nuestra mente y de esta manera asignar diferentes colores tímbricos a las melodías, o escuchar una obra sinfónica e imaginar que esta es tocada en la guitarra, y siempre cantar las líneas melódicas en la mente mientras se estudia un pasaje musical,

imaginar la posición y movimientos exactos que realiza cada una de las manos, e imaginar la sensación de los dedos en contacto con las cuerdas. También se puede visualizar desde la perspectiva externa, como si fueras el espectador y te visualizaras a ti mismo tocar en el escenario, incluso digitar la obra de manera mental, Por su parte Galyen, sugiere la práctica mental con modelo de una audición realizada por un gran intérprete para formar imágenes auditivas. Sugiero entonces para los guitarristas que han desarrollado más la inteligencia visual hacer al comienzo una práctica de imágenes visuales, recuperando en la mente la imagen de la notación de la música de un pasaje, las posiciones, apariencia de las manos y dedos al tocar cada nota, y para quienes son más Kinestésicos hacer uso de la imaginación motora, beneficia si se es consciente de las sensaciones, movimientos, desplazamientos y posiciones. Al respecto, Green también apoya esta idea haciendo una distinción entre los aspectos de aprendizaje como la conciencia visual, auditiva, de los sentidos y del entendimiento (Green, 1986: 55-56).

Estos tipos de práctica mental van en función del modelo de Gagné (1990) citado por Hernández Rojas en el libro Paradigmas en Psicología de la educación (1998) quien describe que la memoria puede ser de tipo sensorial auditiva o visual, y a partir de la "huella mnémica" se deben aplicar procesos de atención selectiva, para desarrollar la memoria a largo plazo. Medina menciona que la memoria y la concentración son herramientas técnicas de aprendizaje de los pasajes musicales. (Medina, 2009: 43.) No obstante, se piensa que la ejecución de memoria garantiza la máxima libertad de expresión (Busoni, 1967). Y para esto se requiere de una profunda concentración, al respecto Martienseen dice; "El verdadero artista en la interpretación siempre piensa sólo en la obra de arte. Se encuentra poseído por el único deseo creativo de develar su belleza y su grandeza" (Martienssen, 1954:194), esta afirmación pude observarla en el primer festival internacional de guitarra en Guadalajara, cuando entreviste al ganador del primer lugar, El guitarrista Mexicano Pedro Villegas quien dijo que su único secreto para la concentración era no perder el hilo de lo que estaba tocando, así como permanecer atento a la música y cantar la melodía. Al respecto Fray Tomás de Santa María, en el Arte de tañer fantasía menciona; "El que quisiere tañer por arte y concierto, esto es, ordenado y concentrado todas las voces unas con otras..."

Para comprender mejor las características de la "Técnica Mental" Josef Hofmann uno de los más grandes pianistas del siglo XX nos explica que esta consiste en saber analizar tareas artísticas y técnicas que se presenten y transformarlas en interpretación musical, es sobre esta base que se fundó la teoría interpretativa, por lo que se menciona que, "la técnica mental presupone la capacidad de obligarse a sí mismo a imaginar claramente los pasajes, sin acudir a la ayuda de los dedos. Así mismo como toda acción del dedo debe de determinarse primeramente en la mente, antes de ejecutarlo..." (Hofmann, 1908: 56), su idea hace énfasis en la capacidad que el alumno debe desarrollar para imaginar mentalmente el dibujo sonoro antes de comenzar el trabajo mecánico o técnico. Por su parte la metodología que desarrollo el musicológo Carl Martienssen en 1954 consistía en que el proceso de estudio se debe realizar a través de la representación auditiva mental precedida de la producción sonora.

Por lo que para superar dificultades de ciertos pasajes musicales se debe atender principalmente principios del aprendizaje significativo para relacionar los elementos teóricos del conocimiento previo con la nueva información aplicada a la praxis musical, esto consiste en asociar la imaginación de la idea sonora con la reproducción del sonido real, y los elementos interpretativos en juego, formando una sola imagen del sonido. Al respecto el pedagogo

alemán Karl Leimer (1858-1944) quien enseño el control auditivo la concentración y el estudio de las obras sin el instrumento, sugiriere un trabajo consciente sin pasar por alto ninguna etapa en el dominio de la obra, haciendo énfasis en el desarrollo del oído interno.

Para el desarrollo de la práctica mental también sugiero para el caso de los contenidos procedimentales que se refieren a saber hacer, hacer un análisis de la obra desde el enfoque de la teoría de la elaboración de Reigeluth (1983) citado por Hernández Rojas, (1998) quien menciona el "efecto zoom" como técnica para observar a detalle características específicas de cada elemento sugiriendo un ciclo didáctico que empiece por la presentación de los conceptos e ir profundizando en cada uno, partiendo de lo general a lo particular y de lo simple a lo complejo, basado en un "currículo en espiral" propuesto por Bruner al señalar la importancia de partir de lo general y posteriormente realizar la "aproximación en espiral" en el criterio de "diferenciación progresiva" propuesta por Ausubel para la formación de esquemas más finos, el cual consiste en mirar el conjunto y luego sus partes a detalle para encontrar sentido a su aprendizaje, pues los conocimientos solo se aprenden conociendo el significado o sentido que transmiten. Así mismo es recomendable tener presente la asociación de los conocimientos previos, según Marzano (1997) los aprendizajes más efectivos ocurren cuando continuamos un ritmo de la espiral extendiendo y profundizando la información adquirida previamente, describe cinco dimensiones de aprendizaje 1.- Percepción. 2.- Adquisición del conocimiento e integración. 3.-Profundización. 4.-Utilización significativa. 5.-Habitos mentales productivos, los cuales expresan en conjunto el aprendizaje significativo.

Es preciso mencionar que la estrategia aquí propuesta no es la única, pero pretende ofrecer una posibilidad más a los estudiantes y maestros de música, de este modo considero que para optar por una estrategia u otra es necesario conocer las fortalezas y debilidades de cada estudiante en lo particular, tal como describe Martienssen "...el camino puede encontrarse sólo a través del entendimiento de la individualidad de cada alumno" (Martiensen, 1954:194). Por lo que recomiendo considerar los procesos de aprendizaje de cada estudiante para aplicar la estrategia que mejor convenga.

Conclusión

El desarrollo de la investigación resulta significativo puesto que contribuye a fortalecer los fundamentos teóricos conceptuales de la praxis musical que acompañan el ejercicio profesional como músico, resulta aplicable directamente a la práctica profesional como Guitarrista y a la actividad docente para contribuir a la formación profesional de las nuevas generaciones.

El aprendizaje significativo de los elementos de interpretación musical mediante estrategias especializadas puede brindar seguridad en las ejecuciones de los estudiantes, además de mejorar la claridad del discurso musical atendiendo a las exigencias estéticas de la obra. Por lo que atender a las necesidades específicas de aprendizaje de cada estudiante es punto medular y eje para la integración de las herramientas que permitan mejorar la calidad de las interpretaciones musicales.

La reflexión y el análisis crítico sobre el proceso integrador de los elementos interpretativos

fortalece el aprendizaje significativo y memorización de las obras musicales. La significatividad del aprendizaje vendrá dada de la relación entre el conocimiento teórico y la experiencia musical vivida mediante la interpretación y análisis auditivo. Considero que se requiere de más investigaciones vinculadas con esta problemática para dar respuesta a las necesidades de nuestros estudiantes en el Departamento de Música, así como seguir profundizando en los elementos que contribuyan a comprender la red de significaciones tejidas entre los guitarristas de alto nivel para hacer propio el lenguaje universal de la música en su más bella y sublime expresión.

Bibliografía

Arancibia, V. Herrera, P. Strasser, K. (1997). Manual de Psicología Educacional. Chile: Ed. Universidad Católica de Chile.

Ausubel, D.P; Novak, J. D; Hanesian, H. (1983) Psicología educativa: Un punto de vista cognoscitivo, México: Trillas.

Bardas, W. (1927). Zur Psychologie der Klaviertechnik. Aus dem Nachlass von Willy Bardas. Mit einem Geleitwort von Artur Schnabel. Werk- Verlag: Berlin.

Deci, E. L, Ryan, R. M. (1999) Metha-Analytic rewie of experiments examinig the effects of extrinsic rewarde on intrinsic Motivattion. Phychological Bulletin, 125, 1999, pp. 627-668.

Glayen, S. D. (2006). Development of a structured Method of mental practice and its effect on the performance of high school band students. Tesis.

Hernández, G. (1998). Paradigmas de Psicología de la educación. Buenos Aires Barcelona: Paidós educador.

Hofmann, J. (1908). Piano playing, piano Questions Answered, New York.

Jorgensen, E. (2005). Four philosophical models or the relationship between theory and practice. Philosophy of music education review, 13, 21, 35.

Kogan, G. (1930) Sovremennye problemy teorii pianisma, Proletarskij muzykant, N. 1.

Limón, M. (2008). La guitarra. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Ed. L´anxaneta.

Matthay, T. (1934) The Act of musical concentration, showinf the true function of analysis in playing, teaching and practicing. Oxford University press, London.

Medina, S. Nath, C. Milchtein, V. Arias, R. (2009). Innovaciones Musicales. Guadalajara: Ediciones CUAAD.

Medina, S. Arias, Rodrigo. (2009) (Memorias del I Coloquio Nacional de Música, Homenaje a Javier Hinojosa) "La educación musical en México, perspectivas y retos" Universidad de Guadalajara. Ed. CUAAD.

Medina, S. Arias, Rodrigo. (2011) II Coloquio Nacional de Música, Homenaje a Mario Lavista, "Hacia un nuevo enfoque de la educación musical" Universidad de Guadalajara. Ed. CUAAD.

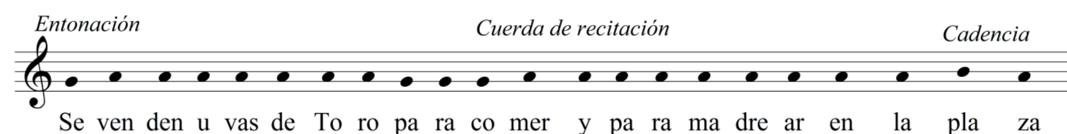
Medina, S. Arias, Rodrigo (2013). Memorias del III Coloquio Nacional de Música. "Investigación, educación e interpretación de la música" Homenaje a Carlos Prieto. Universidad de Guadalajara. Ed. CUAAD.

Rusinek, G. Aprendizaje musical significativo. Revista Electrónica Complutence de Investigación en educación Musical, 1, 2004, http:// www.ucm.es/info/reciem/v1n5.pdf

CANTO GREGORIANO EN MÚSICAS DE AMÉRICA
Usos musicales antiguos en América

Héctor González Cabrera
Académico, compositor y guitarrista. Universidad del Valle de Cali.

El pregón es una de las usanzas antiguas que sobrevive pese a la existencia del megáfono y los medios electrónicos que, en efecto, lo han relegado a un segundo plano y han provocado su desaparición en algunos sitios. Sin embargo, la vigencia del pregón en nuestros países es explicable porque sigue cumpliendo el mismo papel ancestral de facilitar la audición y comprensión de textos en grandes espacios y, sobre todo, dar a la palabra mayor expresión y solemnidad o, según la conveniencia, histrionismo o jocosidad. Estas virtudes son todavía muy apreciadas en comunidades como las nuestras, en las que se prefiere el contacto humano directo y se practica la lúdica y el teatro callejero de forma cotidiana. Por ello, esta viejísima forma recitativa emparentada con la salmodia simple, que tiene plena vigencia en varios países de América del Sur y desaparecida en Europa, se podía escuchar todavía en pueblos españoles de la primera mitad del siglo pasado, como el descrito por Herminio González – Barrionuevo: 1998, quien transcribió este pregón que solía vocearse en Villambroz (Palencia – España) alrededor de 1950:



En este pregón se aprecia la distribución tripartita típica de la salmodia gregoriana.

En la mayoría de las músicas locales americanas en las que se practica todavía el recitado salmódico, está presente, también, el ordenamiento melódico–armónico modal, correspondiente al deuterus y al tetrardus de la Época de la Polifonía. En la España actual, el caso más relevante de permanencia modal se encuentra en la mayoría de los palos del flamenco, aunque, al igual que en sus parientes latinoamericanos, tiene también subgéneros que pertenecen al más conspicuo sistema tonal o a vías intermedias. Para el caso andaluz, es notable el predominio del llamado cuarto tono[78] en la mayoría de los toques tradicionales y así mismo, es significativa la existencia de un subgénero conocido como pregón, y su derivado, la saeta, ambas expresiones de claro formato salmódico. No es de extrañar las coincidencias musicales entre Suramérica y el Sur de España, puesto que durante un poco más de dos siglos estuvieron intensamente ligadas, merced al intercambio marítimo colonial. En los buques intercontinentales, no sólo viajaban mercancías, sino bienes culturales de "ida y vuelta" que gestaron múltiples sincretismos en ambos lados del

78 Los teóricos latinos denominaban toni o tonos –en español – a cada uno de los ocho modos del octoechos.

océano. Por ello, algunos autores como el mexicano Antonio García de León[79], hablan del complejo cultural del "Gran Caribe" o "Caribe afroandaluz", para referirse a una superficie geográfica común que sufrió el primer proceso de globalización en el entorno colonial, que precedió a la formación de la metrópoli.

Formas de llamado (nota prolongada con la que se inician algunos recitados) similares a la manera musulmana son practicadas por los pregoneros andaluces en ocasiones especiales de celebración religiosa como la Semana Santa. Es evidente la influencia de este uso en el tipo de ornamentación a la cuerda (sonido base de recitado) en la que se realizan desplazamientos microtonales, como en el Cante jondo, en general. Desde luego, es fácil explicar esta praxis como vestigio de varios siglos de permanencia de los llamados "moros" en el Sur de España.

La Saeta es un pregón, a manera de saludo, cuyo texto hace alusión a los eventos y personajes bíblicos relacionados con la Pasión de Cristo. Tiene una estructura muy parecida al Adhân y, como en éste, pueden notarse con facilidad las partes del recitado salmódico, pese a que su melos tiene minúsculas ondulaciones de distancias interválicas más pequeñas que el semitono, que son propias de las músicas orientales.



El Adhân o Llamado a la Oración de los musulmanes es un pregón típico que comienza con un característico giro ascendente para buscar el sonido de la cuerda de recitación. Una vez situado allí, el pregonero sostiene una nota larga durante varios segundos, antes de hacer pequeñas ondulaciones a sonidos vecinos. (Puede oírse en https://www.youtube.com/watch?v=AFq5Rbcn90M)

79 Citado por Carlos Ruiz Rodríguez en el artículo Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas, de la publicación virtual Revista Digital Universitaria, de la UNAM.



La cantaora María Carrasco Jiménez tenía 9 años cuando se presentó en un programa de televisión española que la hizo famosa, cantando una saeta andaluza. En la interpretación de este tipo de oración su pueden notar usanzas salmódicas bien establecidas en el cante jondo del tipo pregón y su clara descendencia del Adhân. (Puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=s2v4PGLWVEA)

En la versión antigua de los primeros cristianos, la recitación plana con acentos prosódicos y entonación dramática de los textos bíblicos corría por cuenta de un personaje que fue conocido como el salmista. Los cantaores de saeta y otros pregoneros del sur de España tienen sus ancestros arcaicos en estos recitadores y en los almuédanos u oficiantes del llamado a la oración musulmana.

Desde este escenario, y como consecuencia de la movilización de gentes por la ruta cultural del Caribe afroandaluz, diferentes tipos de saeta – pregón se aclimataron en varias zonas del Continente americano, y han sido empleados como cantos de laboreo, como el que se trascribe a continuación:

Canto de arreo

Tradicional

Llamada *Inicio* *Cuerda de recitación* *Terminación*

Silbo e La lu na le di joal rí o que noaho ga rael lu ce

Inicio *Segunda cuerda de recitación*

ro Por que las sie te ca bri llaes tán es pe ran doun te quie

Terminación

ro jo jo jo jo jo jo jo jo jo

Ornamento de achacatura

Canto de arreo tradicional procedente de los Llanos de Colombia, interpretado por Raúl "Numerao" González (disco compacto "Cantos y tonadas del Llano"). Los valores que se emplearon en esta representación gráfica, por supuesto, no son exactos, y las figuras deben entenderse como duraciones diferenciadas, sin la relación matemática de la notación ordinaria. La entonación, también, es aproximada, aunque el cantador logra establecer una relación diatónica en la que se percibe con claridad el ámbito modal.

En el ejemplo anterior, pueden observarse los vínculos de esta tipología de canto de vaquería con sus ascendientes musulmán (Adhân); el español (pregón y saeta) y el pregón salmódico litúrgico católico. Se trata de estructuras muy similares, que inician con un sonido largo de llamado sobre la cuerda de recitación (sonido sol en este caso), seguido por el recitado sobre la misma cuerda y conclusión con giro descendente o mixto, como en la primera frase de este canto de arreo. El segundo hemistiquio, o mitad de frase, de este canto de vaquería es entonado con una cuerda de recitación distinta (sonido mi, una tercera más abajo que en la primera frase) y tiene una la terminación enlazada con un salto de quinta ascendente (mi – si), muy típico de varias de estas expresiones tradicionales, que es seguida por una serie de achacaturas u ornamentos breves de menos de un semitono (señalados en la partitura) que son característicos de la música del sur de España, que se escuchan también en la saeta de María Carrasco. En el cierre del canto llanero ejemplificado, después de un gruppetto ornamental, el largo sonido final realiza un glissando descendente que acaba en otro sonido de altura indeterminada.

Pregón Pascual

E

℣. El se ñor es té con vo so tros ℟. Y con tues pí ri tu

℣. Le van te mos el co ra zón ℟. Lo te ne mos le vanta doha cia el Se ñor

℣. Demos gracias al Señor, nuestro Dios ℟. Es jus to y ne ce sa rio

Fragmento del Pregón Pascual Litúrgico oficial de la Iglesia Católica. En las partituras de Canto Llano, la letra (V) indica parte cantada por el solista y la (R), la respuesta coral. Como puede observarse, es claro el parentesco que evidencian los varios tipos de pregones de labor con sus ascendientes litúrgicos antiguos y remotos, como el Adhân.

España es un país de sincretismos y convivencias culturales en el que es posible escuchar dos voces antiguas, utilizando, cada una a su manera, la forma salmódica en la actualidad. Éste es el caso de los pregones religiosos de Semana Santa que son entonados tanto en su versión de cante, como lo hace Carrasco, o en la forma oficial de la Iglesia, que corresponde a la tradición gregoriana, como el transcrito arriba. Ambas prácticas sirvieron de sustrato para la constitución de las neosalmodias americanas que podemos catalogar en cuatro grandes grupos:

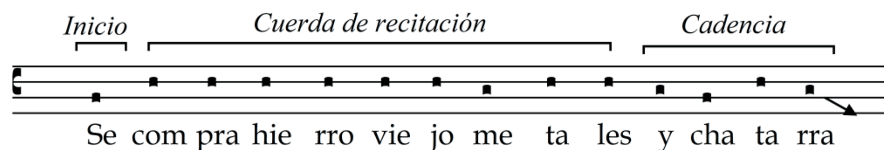
1. Pregón de anuncio callejero

2. Salmodia de cantos de laboreo (como el canto de arreo)

3. Salmodia de entonación de versos repentizados

4. Salmodia de géneros de danza

Dentro de la primera categoría, se encuentran los pregones que pueden escucharse todavía en ciudades y pueblos colombianos – y en la mayoría de países del subcontinente – cuyo propósito es hacer audibles textos propagandísticos relacionados con la oferta de artículos, alimentos o servicios en espacios abiertos:



Pregón de un chatarrero que compra metales a domicilio, en la Ciudad de Cali, muestra tomada en enero de 2012. En cualquier grafía que se utilice, puede notarse con claridad el diseño típico salmódico. La cadencia de este pregón es bastante elaborada porque involucra dos notas por debajo de la cuerda.

En la ciudad de Cali, Colombia, las mujeres negras procedentes de la región del Pacífico suelen ofrecer frutos del campo o comestibles elaborados de forma artesanal, por medio del voceo de pregones que, con frecuencia, tienen la disposición tripartita de la salmodia gregoriana. Una extraordinaria técnica, que se trasmite de generación en generación, y potentes voces de las que están dotadas naturalmente, permite a estas vendedoras callejeras hacerse oír a varios cientos de metros. Es habitual que las mismas participen en grupos de cantaoras tradicionales de música ritual de sus pueblos de origen, en la Costa Pacífica colombiana. Como suele suceder, en sus expresiones musicales típicas, también, está incorporado el pregón a la manera salmódica. Las entonaciones que acostumbran las pregoneras pueden ser muy variadas y no siempre las distancias interválicas están inscritas en el sistema diatónico, como es el caso que se muestra a continuación, al que hemos preferido graficar prescindiendo de la notación convencional:

Pregón[80] de vendedora de "chontaduro", el fruto de la palma Bactris gasipaes, y de aguacate. Registro realizado en una calle de Cali, en 2012.

Como consecuencia de los préstamos de usos que ocurren en la construcción o modificación de las expresiones tradicionales, en varias músicas americanas es normal encontrar el canto de pregón a la manera salmódica, intercalada con episodios de canto coral en forma de respuesta o de reiteración de una célula melódico–rítmica, que anuncia el tema del texto sobre el que se repentiza. Varias expresiones de la Cuenca del Caribe presentan este formato responsorial, que es una reminiscencia transformada de usos de la música ritual y del pregón callejero, que con frecuencia se atribuye sólo al legado africano, pero que, a su vez, está relacionado con las usanzas de la ceremonia católica de la Colonia y de la actividad cotidiana de venta ambulante.

El "pregón" o "pregoneo" ha llegado a establecerse como una sección permanente de las danzas de varios géneros típicos americanos, en la que el cantante improvisa retahílas que, en muchos casos y en forma significativa, hacen alusión a los alimentos o a la acción de comer. El aparejamiento de estas dos actividades humanas, cantar y comer, pone de manifiesto el nivel de importancia simbólica interrelacionada que se concede a ambas, como representación del alimento físico y el alimento espiritual integrados en una unidad que sirve, también, como vehículo comunicativo y lúdico entre los miembros de la sociedad. Tanto en la cultura de los pueblos africanos como en el culto religioso europeo, se habla de la trascendencia del "alimento espiritual". Por vía doble –africana y europea– la presencia de la salmodia en forma de pregón tiene, por tanto, nexo directo con actividades esencia-

80 El oficio de pregonar fue conocido en la zona del Pacífico desde los tiempos coloniales. En 1660, en Barbacoas se realizó un pregón oficial para declarar vacante la encomienda de los Chines. Por tratarse de un evento de consecuencias legales, se tomó registro de los más de 70 testigos del acto.

les de la condición humana y con la tradición legada por el pasado colonial y mestizo de nuestros países. De suyo, América fue sitio de rencuentro de las culturas musicales europea y africana en otro escenario de los múltiples espacios en los que se llevaron a cabo sus intercambios históricos. Los aportes de cada una de estas sociedades se constituyeron en sustratos activos de los géneros musicales que, hoy, se consideran típicos americanos, aunque muchos de estos rasgos hubieran sido incorporados, ya, en la cultura europea en etapas anteriores al Descubrimiento de América. Podemos aseverar que la presencia de usos salmódicos en nuestro continente es resultado del reforzamiento de hibridaciones biculturales previas, y es muy probable que la forma responsorial europea tenga un remoto origen africano.

Presentaremos algunos de estos usos modales en músicas típicas de varios países, cuya característica común es la de pertenecer al área de El Caribe, territorio que se convirtió en enclave estratégico para la penetración continental y el consecuente proceso de aculturación, por parte del conquistador español. La monolítica táctica del empeño "civilizador" europeo hizo que los sustratos que darían origen a las expresiones artísticas nacionales de los países hispanoamericanos, muestren, todavía, algunos rasgos comunes que se han readaptado y permanecen vigentes integrados a otros géneros cuya circulación se ha dado diacrónicamente en un espacio geográfico –la Cuenca del Caribe– de clara vocación de intercambio portuario intercontinental.

Desde las primeras décadas del siglo XVI hicieron presencia las órdenes religiosas en Cuba, en las otras islas de El Caribe y en México. Según el padre Alegre los primeros jesuitas llegaron a Cuba desde 1566, pero su asentamiento formal no ocurrió sino hasta algún tiempo después cuando se estableció La Habana[81] como sede de la primera provincia de la Orden en América. Las actividades evangelizadoras de esta congregación, y de todas las otras, no difieren en nada a lo practicado en el resto del Nuevo Mundo, de conformidad con lo narrado también por Alegre:

> *A unos encargó el padre vice-provincial la escuela e instrucción de los niños, principalmente indios hijos de los caciques de todas las islas vecinas, en cuya compañía no se desdeñaban los españoles de fiar los suyos a la dirección de nuestros hermanos. Otros se dedicaron a explicar el catolicismo, e instruir en la doctrina cristiana a los negros esclavos, trabajo obscuro a los ojos del mundo, pero de un sumo provecho y de un sumo mérito. Unos predicaban en las plazas públicas, después de haber corrido las calles cantando con los niños la doctrina.*

Como fue lo corriente, el adoctrinamiento religioso se realizaba en gran medida a través de la práctica musical. De esta manera, los usos modales gregorianos y del canto polifónico –unidades codificadas– fueron introducidos por los recién llegados y apropiados por los habitantes caribeños sin distinción de raza. Por lo mismo, en los célebres sones cubanos, en especial en aquellos que siguen el formato más tradicional de canto de coplas en décimas o cuartetas, pueden encontrarse discursos muy cercanos a la melopea gregoriana y a los modelos de salmodia. No obstante, el rico acompañamiento instrumental y la exuberante rítmica que los caracteriza son elementos distractores que impiden apreciar estas relaciones que se pensarían improbables. La forma de entonar estos recitados se transmite por tradición oral y no hay duda de su procedencia del culto religioso español de la Colonia. Es significativa la permanencia de tales usos en varias músicas locales latinoamericanas,

81 San Cristóbal de La Habana había sido fundada el 16 de noviembre de 1519.

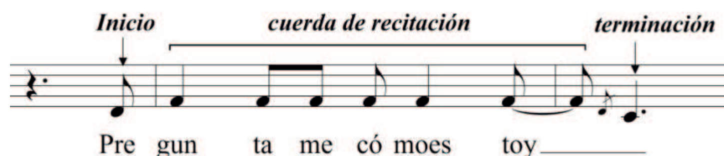
pese a la circulación diacrónica de muchos géneros y sistemas musicales que se han sucedido desde la Conquista. No es fácil explicar del todo este arraigo que ha desafiado las influencias de repertorios superpuestos a lo largo de la historia de países como los de la Cuenca del Caribe, cuya actividad portuaria, expone sus gentes a múltiples contactos culturales que, puede pensarse con facilidad, podrían convertirse en sustratos de ineludibles hibridaciones. Sin embargo, la vigencia de las usanzas antiguas en el mundo moderno, quizás, puede estar motivada por su aspecto funcional, esto es, que todavía cumplen un papel comunicativo y artístico que otras manifestaciones más recientes u otros medios, como los tecnológicos, no pueden suplantar completamente.

SECCIÓN DE PREGONES

Sonero
Ma_ ní
Coro
Yo no soy men ti ro so
Yo no soy men ti ro so
Mi_ ra co mo lla
_ ma e cha cuen to gua na gue ro Yo me voy a gua ra
_ char Que yo no soy_ No me_ di ga no me lla
_ me Pre gun ta me có moes toy_
etc...

En la sección de pregones del son cubano “Yo no soy mentiroso”, de Pío Leyva (1917 – 2006), grabado en los años 50, pueden apreciarse tanto los ecos del llamado del Adhân, en la nota larga con la que inicia el canto del solista, como el recitado salmódico en cuerda de recitación (fa) que corresponde a la tónica del modo tetrardus. Viene al caso recordar

que "dominante", la nota que domina o que aparece en mayor número, es el otro nombre que recibe la cuerda de recitación. Los esquemas del pregón anterior, describen la forma tripartita de la salmodia simple gregoriana. El estilo responsorial de la música antillana, caracterizado por la alternancia de solista y coros, tiene como antecedente aquella práctica del culto católico renacentista en la que se yuxtaponían el canto del salmista y partes corales de polifonía a varias voces.



Esquema tripartito de la salmodia en el pregón de Pío Leyva

Resulta interesante notar cómo la práctica del pregón, que llegó a ser una verdadera institución oficial, durante varios siglos, desde la Edad Media, fue incorporada a varias músicas del área del Caribe. De la misma manera, permite ver de forma nítida el vínculo directo entre el uso profano y el empleo religioso del mismo esquema de entonación, que hace tránsito de la vocalización a capella original, a una versión en la que se soporta con un acompañamiento instrumental compacto y se adapta al discurso de funciones armónicas del Sistema Tonal.

Desde la Edad Media, el pregonero, casi siempre funcionario del Ayuntamiento, aunque también era contratado por los mercaderes o artesanos, hacía anuncios públicos en la calle –conocidos como bandos o edictos– utilizando formas de recitado a la manera salmódica religiosa. En la práctica, se convirtieron en los precursores de todas las estrategias publicitarias modernas. En el Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos, quedó registro de la importancia de este oficio en la vida cotidiana española, en el texto de la canción anónima Alça la bos pregonero. Entre los muchos anuncios que debía realizar, este voceador era el encargado de comunicar los fallecimientos, como lo confirma el texto de la tonada antigua:

Alça la bos pregonero
Porque a quien su muerte duele
Con la causa se consuele
Alça la bos de su gloria
Oyan todos su bentura

Todas estas actividades que estaban vigentes todavía en los tiempos de la Conquista, serían trasplantadas al continente americano y, luego, serían recreadas en formas artísticas dentro de las manifestaciones regionales como es el caso del son cubano y otros géneros similares.

Baila mi pregón

Trío Matamoros

Co lo ra do lle__ vo lo ma me yej Co lo
Co lo ra do lle vo lo to ma tej

ra do lle__ vo lo me lo nej o ye mi ra ca se ri ta que me voy o ye

mi ra ca se ri ta que me voy Que me voy Que me voy Que me voy

Son del legendario Trío Matamoros, grabado en los años 30

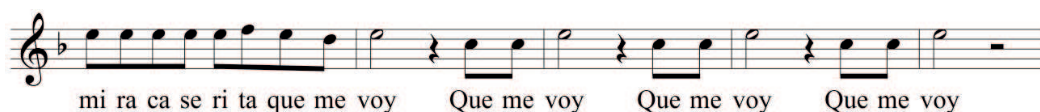
Miguel Matamoros, nacido en la Provincia Oriental de Cuba[82], en 1894, era depositario de una sólida tradición de trovadores de la isla cuyos esquemas de musicalización se ven reflejados en muchas de las composiciones que registró en su trabajo discográfico. La música de su trío tuvo enorme difusión y produjo innumerables hibridaciones con otros géneros del Centro y Suramérica.

El título del son de Matamoros es significativo porque muestra la conciencia que los músicos populares de la región Caribe tienen con respecto a la función del pregón callejero como célula salmódica embrionaria de todo el género musical o de algunas de sus partes. El texto inicial de esta canción lo explica:

Mi pregón será para bailar
Mi pregón será más popular
El botellero
El panadero
El carbonero
Oye bien
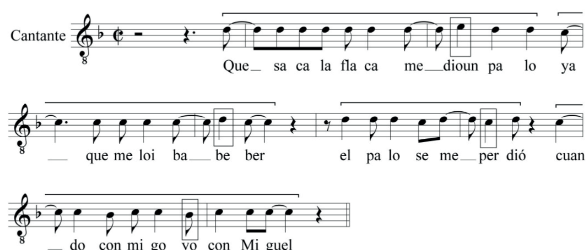
Al homenajear a estos voceadores populares, exaltando su forma de vender, pero logrando que su técnica trascienda lo utilitario y se convierta en arte, expresa que éste es un pregón basado en sus usos, pero que no tiene el mismo fin de anunciar un producto, sino servir como pieza musical bailable. No obstante, Matamoros hace imitación de la recitación salmódica de los pregoneros en esta pieza, que hace parte de uno de los legados más queridos en Cuba y en varias partes de Latinoamérica. La cuerda de recitación utilizada en la nota (mi), tercera del acorde de (do) mayor, no es tan frecuente en estos cantos, mas es dable subrayar que, desde la aparición de la polifonía, se emplearon indistintamente todos los grados de la escala como nota tenor. Como muchas piezas grabadas por Matamoros, Baila mi pregón tiene una organización discursiva modal que se confirma en su terminación típica del modo tetrardus:

82 La vocación musical de La Provincia Oriental, ahora llamada de Santiago de Cuba,es producto de una poderosa tradición iniciada en su capital, Santiago de Cuba, en el periodo colonial. La catedral de esta ciudad fue la primera en contar con una capilla de músicos que, según algunos indicios, podría haber estado funcionando desde la segunda mitad del siglo XVI, pero que fue oficializada en 1682, varias décadas antes de que La Habana tuviera la suya.
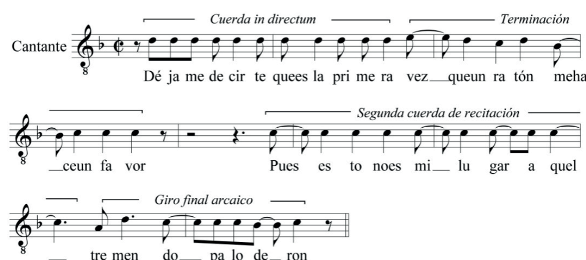


El paso del pregón a la versión newyorquina de la música del Caribe que se conocería como Salsa, no se hizo esperar. Ismael Rivera (1931 – 1987) es uno de los soneros más reconocidos de Puerto Rico. Además de cantante, se destacó por ser buen compositor y repentista de géneros tradicionales de su isla natal. Como otros músicos boricuas, Rivera se encargó de llevar las formas de cantilación salmódica presentes en la bomba, la plena y otras danzas, al género de la salsa. Estos desarrollos, que estuvieron asociados con la industrialización discográfica, se llevaron a cabo en las décadas de los 60 y los 70 del siglo pasado.

Siete pies bajo la tierra (estrofa)



Del autor J. D. López, esta pieza fue grabada por Ismael Rivera en colaboración con la orquesta de Kako y su Trabuco, en los años 70. En este fragmento de la canción, y en el pregón, se puede observar un modelo de salmodia con doble cuerda de recitación, al estilo del llamado culto gálico del Canto Llano.

Siete pies bajo la tierra (pregón)



El anterior pregón de Ismael Rivera corresponde a una salmodia in directum con dos cuerdas de recitación en tonos vecinos. Los giros de terminación, sin embargo, son bastante elaborados porque describen un movimiento de ascenso – descenso que involucra varios sonidos diferentes al de la cuerda de recitación. Este tipo de bordado melódico sería conocido en la música europea como gruppetto, y se convertiría en un ornamento típico de varios estilos históricos adoptados después del Renacimiento.

Otro de los grandes soneros portorriqueños es Héctor Lavoe, quien goza de gran celebridad gracias al mundo discográfico, y de quien trascribo un fragmento de su pieza El todopoderoso, grabada en los años 70, en el que puede observarse su forma de pregonar en el género de la Salsa, ciñéndose a los esquemas tradicionales de entonación salmódica:

El todopoderoso

Coro

El To do po de ro so es el Se ñor El

Sonero

Inicio

To do po de ro so es el Se ñor A ay en el cal va rio

cuerda de recitación

fue pues to ya llí fue cru ci fi ca do La sen ten

terminación

cia fue deHero des Y fir ma da por Pi la tos

En esta sección de pregones, la cuerda de recitación está situada en la dominante de (la) menor, es decir, el sonido (mi) y tiene una cuerda auxiliar en (re).

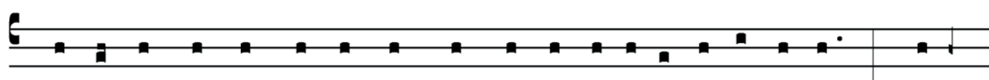
Desde el Barroco, en las piezas tonales como la de Lavoe, los fragmentos salmódicos suelen usar el sonido del quinto grado como cuerda de recitación. Al igual que muchos cantos gregorianos, la cadencia o terminación de este ejemplo se presenta bastante más ondulante que el resto de la sección. Para este caso, finalizar en el mismo sonido tenor evidencia un rasgo característico de salmodia muy arcaica, puesto que el uso de sonidos por debajo de la cuerda de recitación fue la forma más común de cadencia en el Canto Llano. Por otro lado, es significativo que en una canción de texto religioso como este, sea utilizada la forma salmódica antigua, y que, en su recitación, al igual que en el Canto Llano, el ritmo predominante también sea de valores iguales (negras desplazadas). Este desplazamiento es un rasgo típico de las músicas que, como las de la región Caribe, tienen activo sustrato africano.

A ay en el cal va rio fue pues to ya llí fue cru ci fi ca do
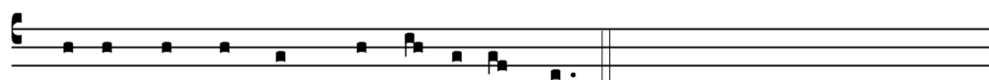
La sen ten cia fue deHe ro des y fir ma da por Pi la tos

Expresado en notación neumática, el de Lavoe muestra una extraordinaria semejanza con los modelos salmódicos de los Liber usualis, en los que la cuerda de recitación utiliza sonidos vecinos para construir el discurso. En este caso, la cuerda de recitación en (mi) hace ondulaciones con la nota (re) y echa mano de un (si) y un (fa) en la cadencia de cierre. Al comparar este ejemplo con el salmo y el final del Gloria que se muestran a continuación, podemos notar también cómo en el gregoriano algunos giros cadenciales son más adornados que el resto de la pieza.

Salmo 19



1. Exáudi - at te Dómi nus in dí - e tribula - ti - ó - nis: * pró

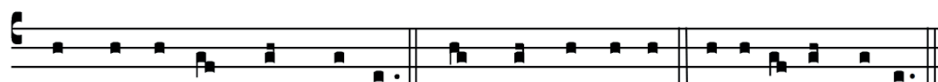


te gat te nó men Dé - i Já - cob.

2. Mittat tíbi auxílium de sáncto: * et de Síon tueátur te.

3. Mémor sit ómnis sacrifícii túi: * et holocáustum túum pigue fíat.

Final de Gloria con *differentiæ*



in vérba ó - ris mé-i Glóri - a Pátri E u o u a e

Tanto en el salmo 19 como en el anterior final de este Gloria, se muestra cómo el discurso melódico alterna la cuerda de recitación con sonidos vecinos de arriba y abajo, como en el caso del pregón del Todopoderoso. Algunas partes de la misa, como el Gloria, mantienen un fuerte vínculo con la salmodia y, por ello, es posible determinar con relativa facilidad la nota tenor y el tono (modo) en el que se encuentra la pieza. Al final del anterior ejemplo, se observa la terminación o diferencia alterna, señalada con las vocales E u o u a e.[83]

Basten estos pocos ejemplos para evidenciar la presencia activa de vestigios de la música gregoriana en géneros musicales tradicionales y de la música popular actual. Otros notables casos se presentan en músicas de México, Venezuela, las islas del Caribe y, con toda probabilidad, en más países de América.

Por Héctor González, profesor Universidad del Valle.

83 En los estilos interpretativos de la música europea de los períodos históricos del Renacimiento, el Barroco y el periodo Clásico–romántico se concedió particular importancia a los giros ornamentales de cadencia fraseológica. Los diseños diferenciados se convirtieron en rasgos distintivos de cada estética.

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRE, Francisco Javier, 1841. Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España. Tomos I, II y III. México. Versión digital en http://es.wikisource.org/wiki/

GONZÁLEZ-BARRIONUEVO, Herminio, 1998. Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano. Editorial Alpuerto, Madrid.

GONZÁLEZ, Héctor, 2015. Canto Gregoriano en músicas de América. Editorial Universidad del Valle, Cali.

RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, 2011. Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. Artículo de la Revista Transcultural de Música.http://www.sibetrans.com

Una exploración del Piano Trío no. 4 op. 11 de Beethoven

Dr. Charles Nath Ennis
Clarinetista. Universidad de Guadalajara

Nuestra experiencia al tocar una obra musical depende de vuestra actitud hacia ella y ésta a su vez depende cómo la valoramos. Si pensamos que estamos tocando una ogra maestra profunda, compleja y sublime, vamos a tener un tipo de experiencia y si pensamos que es una pieza inferior vamos a tener otro. Con esto en mente quiero hablar de mi experiencia con el Trío para Piano, Clarinete y Cello Op. 11 de Ludwig van Beethoven, una pieza que siempre ha sido algo problemática para mi, en la esperanza de que el proceso del cambio de mi actitud acerca de la obra podría ser de interés para otros músicos.

Durante muchos años pensé que ésta era una de las piezas del joven Beethoven que no era muy impresionante, en comparación con sus grandes sonatas para piano y sus cuartetos para cuerdas. Particularmente me pareció muy banal el tema de las variaciones del último movimiento; surgió la pregunta: "Cómo es posible que Beethoven pudo haber escrito algo tan banal?" Pero dos cosas sucedieron recientemente: primero, escuché el arreglo que Beethoven más tarde hizo con violín en vez de clarinete y me pareció entonces como uno más de los siete Piano Tríos (obras para piano, violín y cello) que van desde Op. 1 hasta Op. 100 y menos como simplemente una pieza para clarinete. Segundo, empecé a escuchar el último movimiento como un elemento interesante y digno dentro de las series de variaciones que Beethoven compuso empezando a los diez años de edad y extiendo hasta las asombrosas variaciones de las sonatas para piano Op. 109 y 111 y más allá.

Cuando estamos considerando la Obra total de Beethoven como creador, nos enfocamos principalmente en sus géneros estándares como Sonata, Piano Trío, Cuarteto y Sinfonía. Otras piezas variadas no parecen merecer tanta atención. Por esto, en este escrito voy a considerar el Op. 11 como un Piano Trío, y por lo menos existe un precedente: en su libro Ludwig van Beethoven, Jean y Baptiste Massin hablan de un "trio para Piano, Violín y Violoncello, el cuarto Trío para Piano y Cuerdas. Escrito en 1798, el trío está dedicado a la Condesa von Thum."[84]

Parece que Beethoven solamente hizo el arreglo para violín para aumentar las ventas de la obra, ya que el Piano Trío era un género conocido con mucho repertorio, particularmente de Haydn y Mozart. Sin embargo, la presencia del Op. 11 en la forma estándar de Piano Trío está muy bienvenida. Es notable que Beethoven escogió un grupo de tres obras en este género para darle la distinción de ser el primero en recibir la designación de Op. 1 publicado en 1795 (los tres tríos ya se habían estrenado en el palacio del Conde Karl Lichnovsky, a quien fueron dedicados, en 1793). Cabe mencionar que cualquier compositor trabajando en Viena en 1793 vivía bajo la sombra de Mozart, apenas muerto en 1791 y Haydn, quien seguía vivo y muy activo. Si Beethoven se atrevía a poner su música en los mismos escenarios donde se tocaban obras de estos dos gigantes tenía que hacer algo muy especial.

84 Ludwig van Beethoven, Jean y Baptiste Massin, Ediciones Turner, Madrid, p.662-663

Es importante notar que antes de las obras maduras de Mozart y los primeros Tríos de Beethoven, música para piano solo o piano con otros instrumentos era considerados de menor importancia a los cuartetos para cuerdas. Dice Alfred Einstein referente al uso del piano en ese tiempo: "...mientras que ciertos virtuosos tocaron el instrumento, generalmente fue usado por amateurs. Y este hecho tuvo una considerable influencia sobre el tipo de música compuesto para él. Una obra que incluía el piano normalmente no fue tomada tan en serio como un cuarteto o quinteto para cuerdas... una obra para cuarteto o quinteto de cuerdas tenía cuatro movimientos; mientras que una sonata para piano solo tenía tres. Un cuarteto era para conocedores y profesionales, y obras con piano eran para amateurs."[85]

Beethoven obviamente no pudo aceptar esta evaluación, particularmente porque su tarjeta de presentación en la sociedad vienesa era su capacidad como gran improvisador en el piano. Dice otra vez Einstein: "Mozart y Beethoven eran grandes pianistas y grandes creadores, pero el piano no tenía un lugar tan central en la producción joven de Mozart como tenía en la obra del joven Beethoven. De Beethoven, sus Opp. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 19 eran para piano."[86]

Lo primero que Beethoven hizo fue expandir las dimensiones del Trío de tres movimientos a cuatro, así transformándolo a algo que declaraba su propia importancia, con retórica y dimensiones más similares a un cuarteto o una sinfonía. También puso dificultades que necesitaban los esfuerzos de profesionales, particularmente en la parte para piano. (De hecho, a veces los Trío se oyen como un concierto para un pianista muy virtuoso con el acompañamiento de una orquesta muy pequeña.)

Sin embargo, al escuchar los Tríos Op. 1 uno no podría decir que el autor rompe radicalmente con el estilo de sus predecesores ni mucho menos que estos Tríos son necesariamente mejores, particularmente en comparación con los Tríos de Mozart en su madurez. Pero hay un sentido de que Beethoven está tratando de llevar las posibilidades del genero a sus límites y más allá. Charles Rosen tiene un comentario apto para esto: "En general, uno puede decir que la originalidad de Beethoven no se revela en una ruptura con las convenciones que aprendió de niño, sino a través de magnificarlas más allá de la experiencia y expectaciones de cualquier de sus contemporáneos".[87]

La tres Sonatas para Piano Op. 2 escritos entre 1793-5, comparten este impulso ambicioso con los Tríos Op. 1. Todas tienen cuatro movimientos y presentan dificultades notables para el pianista.

Antes de considerar el detalle el Trío Op. 11 quiero mencionar que después de esta obra Beethoven abandonó el género durante 10 años hasta 1808 cuando compuso su asombroso Trío Op. 70 no. 1 "Fantasma". Durante este tiempo la sordera del compositor llegó a tal extremo que se retiró de la sociedad y escribió el famoso Testamento "Heiligenstadt" en 1802 un año antes de que compuso su Tercera Sinfonía (estrenada en Viena en 1805) un gran parte aguas en la música. También, entre otras obras maestras, compuso los tres Cuartetos para Cuerdas Op. 59 "Razumovsky", comisionados por y dedicados al Conde Andrey Kirillovilovich Razumovsky y publicados en 1808. Entonces antes del Op. 70 Beethoven pasó por un tiempo de intensa crisis emocional y tomó un salto cuántico en su creatividad.

85 Mozart, Alfred Einstein, Oxford University Press, New York, 1945, p. 238
86 ibid, p. 239
87 The Classical Style", Charles Rosen, W.W. Norton and Company, New York - London, 1971, p. 460

Se nota esto cuando llegamos al Trío Op. 70 no. 1 y escuchamos una obra compuesta por un compositor ya libre de la influencia de convenciones anteriores y en control absoluto de sus facultades creativas. La obra está en tres movimientos, pero no para regresar al sentido de una obra para amateurs de sus predecesores sino para no distraer del impacto emocional del segundo movimiento. El primer movimiento es suficientemente impactante en si. Empieza con una explosión casi asustante con los tres instrumentos en unísono antes de dar paso al primer grupo de temas líricos. Este primer gesto musical no se queda solamente como introducción, sino empieza el desarrollo y forma una parte significante del mismo. La re-exposición también inicia con el gesto inicial, enfatizando que no es simplemente introductorio, sino temático. El tenebroso segundo movimiento es lo que inspiró a Carl Czerny a dar el sobrenombre "Fantasma" al Trío, por su atmósfera sofocante y la intensidad de los trémolos en el piano mientras las cuerdas entonan su música con solemnidad en unísono. El impacto de este movimiento está resaltado por la relativamente corta duración de movimientos 2 y 3.

El Op. 70 no. 2 regresa a los cuatro movimientos de los primeros tríos, pero es mucho menos atrevido en expresión que el Op. 70 no. 1, a pesar del vigor del último movimiento en forma Sonata y su asombroso desarrollo. Es como una relajación después de la intensidad del Op. 70 no. 1. Por último, escrito en 1811 es el Trío Op. 100 "Archiduque". Esta obra magistral probablemente es el más grande y hermoso Trío en la historia, aún tomando en cuenta los tres impresionantes Tríos de Brahms. Además, está lleno de un humor desbordante.

Entonces, en comparación con los otros seis Piano Tríos de Beethoven: los tres ambiciosos primeros hasta el "Archiduque", el pobre Op. 11 parece el hermanito menor, que no merece mucha consideración. De hecho, en los libros de los grandes comentaristas de Beethoven Charles Rosen, William Kinderman, Joseph Kerman y Maynard Solomon, casi no se encuentra ninguna palabra sobre el Op. 11. Pero es muy fácil y común descartar las obras tempranas de Beethoven cuando se comparan con sus obras maestras posteriores a 1802. La diferencia es enorme, a causa de las intensas transformaciones emocionales y creativas por las que el compositor pasó en la década después de 1802. En su libro The Beethoven Quartets Joseph Kerman habla extensamente de este fenómeno cuando se trata de los seis Cuartetos para Cuerdas Op. 18: "Ciertamente no hay ningunas obras maestras entre las piezas de Op. 18, y el oyente que se restringe a una dieta de obras maestras va a querer ir adelante al próximo platillo. Tal dieta está bien para el amateur que tiene otras cosas que hacer con su tiempo. Sin embargo, con otros oyentes viene un punto en que cualquier gesto musical del compositor adquiere interés y más – una fascinación que consume completamente. Si realmente nos importa conocer a Beethoven (o Mozart o Schubert), todo lo que hace revelará facetas de una personalidad que nos concierte aún cuando esta personalidad no está trabajando con plena conciencia ni con éxito estético total. Los Cuartetos "Razumovsky" y los de su última etapa no solamente dan un estándar alto de estilo y expresión sino de consistencia artística. Con Beethoven la comparación entre música temprana y tardía puede ser particularmente poca amable por las razones mencionadas arriba."[88]

Entonces existe la tentación de descartar el Op. 11 como algo inferior no solamente con los Tríos posteriores sino en comparación con todas las obras maestras posteriores. Pero para una persona que quiere aumentar su entendimiento de Beethoven, la consideración de este tipo de obra es imprescindible. Kerman también habla de la importancia de ver la

88 The Beethoven Quartets, Joseph Kerman, W.W. Norton and Company, New York – London, 1966, P. 85-86

totalidad de las obras como una entidad en si, una obra de arte total, y la importancia de ver cada obra en el contexto de esta totalidad, la Obra:

"Se puede decir que entre la Obra y una obra singular existe una especie de dialéctica a través de la cual podemos aún tener placer en una pieza de carácter indiferente porque nos recuerda de la integridad estructural del trabajo de toda una vida. El sentido de la totalidad depende de todas las diferentes piezas individuales, pero también es cierto que el sentido de la pieza individual está iluminado por la luz cumulativa de la totalidad."[89]

Este punto de vista es poético y muy lindo, pero podría ser expresado de diferente manera. No existe ninguna "luz cumulativa de la totalidad" aparte de lo que existe en nuestros pensamientos cuando conocemos suficientes obras del compositor como para sentir una obra específica como una parte de la gran familia de obras maestras del compositor. Ciertamente cada vez que he tocado el Op. 11 he sentido honrado de poder tocar una pieza del autor de los cuartetos "Razumovsky" y tantas otras obras maestras.

Ahora vamos a ver algunos puntos de interés en la pieza misma. Voy a considerar la versión que incluye el violín como si la pieza fuera cualquier otro Piano Trío. En Si Bemol Mayor, abre con un gesto exuberante con los tres instrumentos en "unísono", realmente en cuatro octavas, con una ambiciosa ascensión cromática seguida por una caída brusca mostrada en Figura 1.
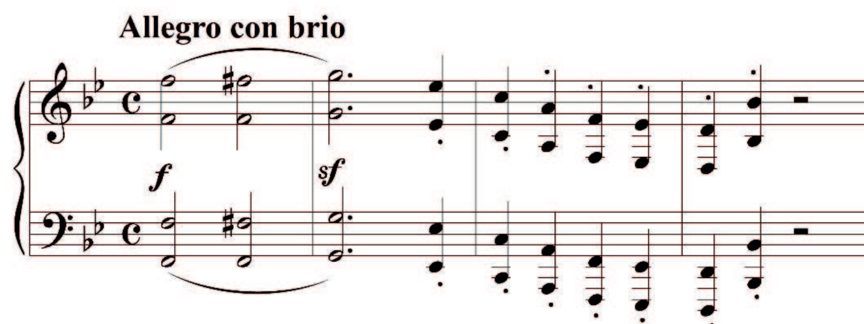


Figura 1

Luego durante 14 compases el gesto cromático en el piano alterna y combina con motivos líricos en las cuerdas. Hay un sentido de que la música está buscando el verdadero punto de iniciar, lo que llega en compas 19 con un desenfadado ritmo en el piano y lo que suena como el primer tema en las cuerdas, luego llegando a una cadencia en fortíssimo en el dominante, Fa Mayor.

Después de un silencio suspensivo llega el primer punto innovador en la pieza. En vez de una transición tradicional para llegar al segundo tema Beethoven hace un cambio brusco a una sección en la tonalidad remota de Re Mayor tocada por el piano en pianísimo creando un efecto de misterio. (Figura 2)

89 ibid, p. 90

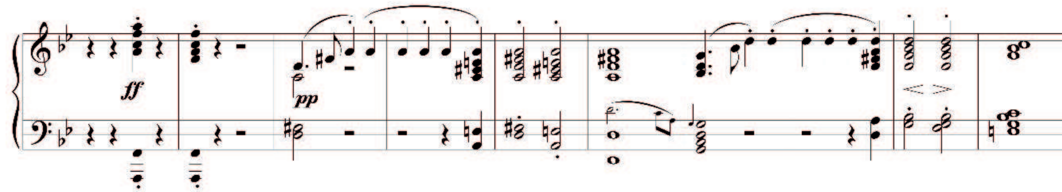


Figura 2

Pronto este gesto se repite en sol menor, que se lleva fácilmente al dominante de Fa Mayor, la tonalidad del Segundo Tema, una lírica melodía en el violín. Esta melodía está acompañada por staccato corcheas juguetonas y subversivas en el cello. (Figura 3)
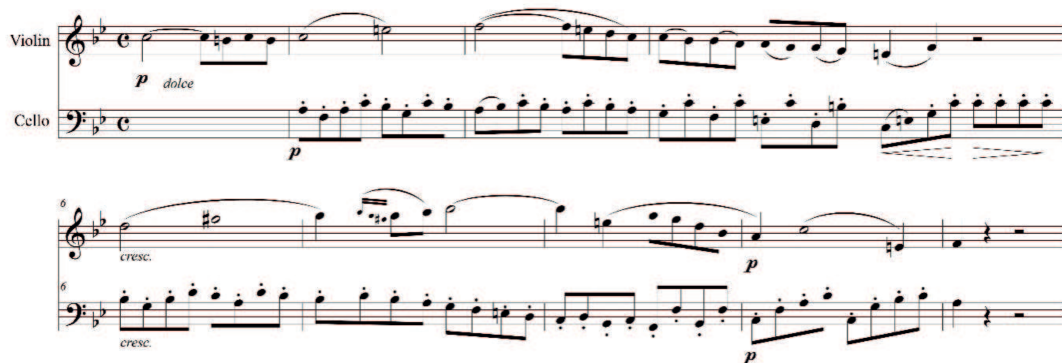


Figura 3

Esta actuación del cello es subversiva en el sentido de que parece que se está burlando de la elegancia de la melodía del violín volando arriba.

Beethoven usa la misma música de Figura 2 para iniciar el Desarrollo. Después del fortissimo cierre de la Exposición en Fa Mayor el piano inicia una sección en pianissimo en Re Bemol Mayor, repitiéndola en Sol Bemol Mayor. (Figura 4)
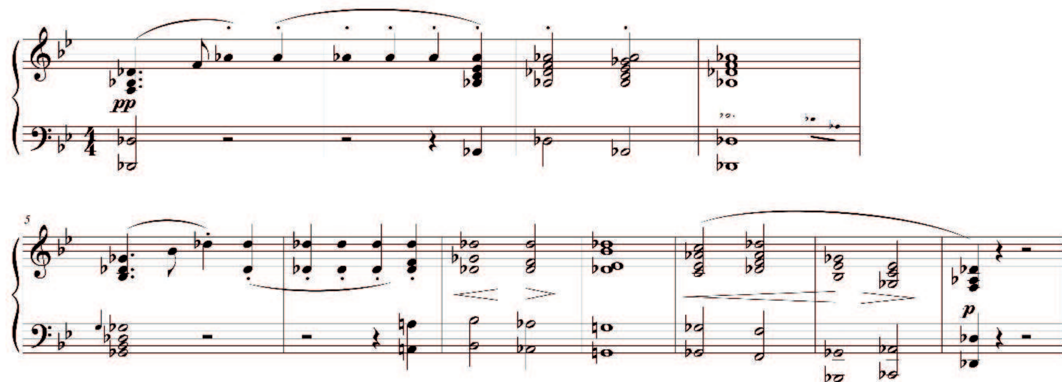


Figura 4

Ésta a su vez se revela como el subdominante de Re Bemol Mayor, tono en que inicia el Desarrollo propio. El Desarrollo es la parte más convencional del movimiento, con progresiones armónicas en arpegios en el piano con la segunda parte del gesto inicial en las cuerdas, llegando fácilmente a la Re-exposición, esta vez fortissimo.

El resto del movimiento se comporta bien, siguiendo los pasos normales de la forma sonata, con la sutil presencia de las tres blancas ascendentes del inicio escondidas dentro de la textura a veces. Pero al final Beethoven, mete una última sorpresa: la música llega a una cadencia forte en Si Bemol Mayor y parece el final, pero inmediatamente salta a una cadencia fortissimo en Do Mayor antes de hacer una transición a la última y contundente cadencia en Si Bemol.

Como el Trío "Fantasma" el Op. 11 solamente tiene tres movimientos, posiblemente por la misma razón: no distraer del efecto del segundo movimiento. Si así es, es por la belleza del Adagio en este caso. Como otros movimientos lentos del joven Beethoven (en el Op. 1 no. 2 por ejemplo) éste parece que podría venir de cualquier etapa de la vida del compositor. En Mi Bemol Mayor, empieza con un canto amoroso del cello, contestado por el violín y llevado a su plenitud por el piano. Poco después entra en la oscuridad de un episodio en Mi Bemol Menor. Luego el Mi Bemol se re-interpreta como un Re Sostenido, lo que nos lleva a una sección sublime en Mi Mayor. Cuando el Re Sostenido regresa a ser Mi Bemol es parte de una modulación que nos lleva a la tonalidad original y después de una elaboración de los cantos de cello y violín termina en la tranquilidad. La travesía por tonalidades remotas es lo que da a este movimiento su sentido de misterio y profundidad.

Después del impresionante primer movimiento y el sublime segundo, encontramos una melodía notable por su banalidad (Figura 5).
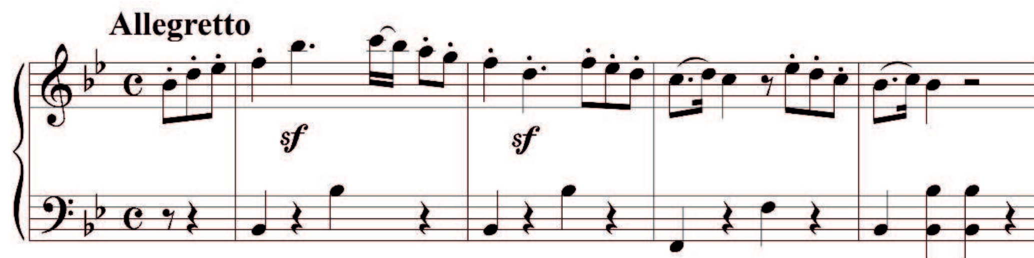


Figura 5

Al escuchar esta melodía por primera vez pensé: ¿Cómo es posible que Beethoven pudo haber escrito algo tan banal? La respuesta es que no lo hizo. Dice Massin: "El último movimiento es una suite de variaciones sobre un tema...de una ópera de Joseph Weigl, L'amor marinero ossia il corsaro (El corsario por amor) presentada en 1797. El crítico del Allgemeine Musikalische Zeitung en 1799 escribió a propósito de este trío que Beethoven podría dar muchas cosas buenas - si aceptase escribir – con más naturalidad."[90]

Es una crítica bastante sorprendente para una pieza que ahora nos parece muy fácil de escuchar, pero no hay nada tan raro como la gente. Para más datos sobre la pieza leímos en Wikipedia: "Esta obra a veces es conocida por su apodo Gassenhauer Trío porque el tema para las variaciones... era tan popular que todo el mundo lo cantaba o silbaba en las calles

90 Massin, op. cit. P. 663

(Gassen). Esta melodía tenía el título Pria ch'io l'impegno (Antes de que voy a trabajar). Otros compositores que utilizaron esta melodía incluyen a Joseph von Eybler, Johann Nepomuk Hummel y Niccoló Paganini"[91]

El resto del sublime texto de esta melodía es "Antes de que voy a trabajar tengo que tener algo para comer".Según Richard Widmore este tema "Probablemente fue sugerido por el clarinetista vienés Joseph Bähr para quien Beethoven compuso la versión original del trío. Según Carl Czerny, alumno de Beethoven, el compositor frecuentemente contemplaba la idea de escribir un último movimiento alternativo, probablemente porque consideraba las variaciones demasiado ligeras. Pero son algunas de la variaciones más imaginativas del Beethoven joven."[92]

Referente a últimos movimientos en general, en sus comentarios sobre el último movimiento del Cuarteto Op. 59 No. 1 Kerman opina que no va bien con el carácter y dimensiones de los otros movimientos. Mencionando que otros comentaristas han notado lo mismo, comenta aparte: "El finale siempre fue el movimiento delicado y problemático."[93]

Entonces el hecho de que el finale del Op. 11 fue un problema para Beethoven no fue una situación única. Sin embargo es cierto que estas variaciones son muy variadas e interesantes. Después del Tema, la primera variación es un bullicioso solo para piano, con ráfagas de notas corriendo arriba y abajo, como si estuviera borrando la banalidad inicial. Es como si Beethoven estuviera diciendo: "Okay, ahí estuvo la tonada que querían, pero Yo soy el compositor aquí". Todas las nueve variaciones parecen de broma, o por lo menos de buen humor; aún las dos variaciones intensas en tono menor podrían ser interpretadas como irónicas. Existen muchas anécdotas del humor ocurrente y desbordado de Beethoven, y Kinderman hace mención del "juego irónico de la incongruencia que se mantuvo como un interés de toda la vida de Beethoven".[94]

Seguramente aquí tenemos un ejemplo del humor mencionado por Kinderman y podemos disfrutar el movimiento por esto. También podemos recordar las docenas de Variaciones que Beethoven compuso en su vida, las primeras siendo las de Wo063 escritas sobre una marcha de Ernst Dreslen en 1782 cuando el compositor tenía 12 años, sorprendentemente interesantes. Y podemos anticipar las maravillas en forma de Variaciones que vienen, por ejemplo las maravillas sublimes de las Sonatas para Piano Op. 109 y 111.

Después de analizar los detalles musicales del Trío Op.11 y su lugar en el desarrollo del joven Beethoven, lo reconozco como un miembro digno dentro de la gran familia de obras del compositor y disfruto todos los movimientos, incluyendo el caleidoscopio de colores y gestos que es el último movimiento

---

91 Wikipedia, URL https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Trio,_Op._11_%28Beethoven%29
92 Richard Widmore, Notas de Programa para la grabación del Trío en Hyperion Records, 2004 URL http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W699_67466
93 Kerman, op. cit, p. 114
94 Beethoven, William Kinderman, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1995, p. 3

BIBLIOGRAFÍA

Ludwig van Beethoven, Jean y Baptiste Massin, Ediciones Turner, Madrid, 1954

Mozart, Alfred Einstein, Oxford University Press, New York, 1945

The Classical Style", Charles Rosen, W.W. Norton and Company, New York – London, 1971

The Beethoven Quartets, Joseph Kerman, W.W. Norton and Company, New York – London, 1966

Beethoven, William Kinderman, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1995

https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Trio,_Op._11_%28Beethoven%29

Richard Widmore, Notas de Programa para la grabación del Trío en Hyperion Records, 2004 URL http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W699_67466

El Grupo Laudus Metalis

Tomás Alemany Rosaleny
Felipe Adrián Rojero Herrera
Maestros de la Universidad de Guadalajara

El resurgimiento de la cultura organística en nuestra sociedad mexicana ha sido en los últimos 20 años de incremento notable tanto en la preparación de organistas, investigadores y estudiosos del órgano, los restauradores y el público que cada vez más se emociona y se interesa por este instrumento retomando y volviendo a la esencia por la cual este instrumento ha tenido su lugar ante las sociedades de todas las culturas y pueblos subsistiendo ya desde hace mas de 12 siglos siendo elogiado en todo el mundo llamándolo el rey de los instrumentos.

Los compositores han dedicado un interés especial para este instrumento. Tomando en cuenta las posibilidades actuales del órgano moderno se puede crear una pieza con una concepción orquestal. En ese sentido tenemos órganos positivos y monumentales, de un solo manual o de tres o más, con registros partidos o tendidos, con un par de registros o hasta mas de 200, con combinaciones fijas o hasta 5000 memorias, con o sin pedales, austeros o con pedales de expresión y crecescendo, etc.

El órgano ha evolucionado y también la manera de componer obras para este instrumento. Las posibilidades sonoras del instrumento son similares a las orquestales y nos permiten crear y ejecutar música con diferentes voces y timbres a la vez, pasajes rápidos, virtuosos son posibles al igual que la inigualable característica de sostener los sonidos por tiempo indefinido, efectos sonoros son posibles gracias a la combinación de los diferentes registros y las mutaciones , que nos permiten generar "nuevos sonidos", además cuenta con los pedales que tienen registros graves que se imponen magnamente por encima de cualquier orquesta y dan un efecto robusto y de plenitud en cualquier obra solista u orquestal.

En combinación con los ensambles de metales es ya una tradición desde la antigüedad. Sus características son el brillo y la sonoridad robusta. Alternando sea como instrumento de acompañamiento de bajo continuo o bien a la par que los propios metales y en el último de los casos como instrumento solista.

Las obras contemporáneas que ejecuta el grupo Laudus Metalis son precisamente concebidas bajo estas características de posibilidades sonoras y creadas por encargo especial para esta agrupación con compositores mexicanos distinguidos como Javier Álvarez y Manuel Cerda.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Tomás Alemany Rosanely
Universidad de Guadalajara

El Funeral de Beethoven fue anunciado públicamente por sus amigos para el día 29 de Marzo de 1827, una inmensa multitud de personas, dolientes y espectadores, se congregaron delante de la casa del célebre maestro. Cerca de las tres de la tarde, el ataúd fue colocado en el féretro, que fue llevado por ocho caballeros pertenecientes a la Casa de Opera Imperial.

Después de una oración impresionante ante los restos mortales del compositor, los cantantes interpretaron un coral alemán, después del cual comenzó una procesión hacia la catedral que duró horas y que seguía el siguiente orden: Primero la Cruz de Guía, un cuarteto de trombones, el director del coro y una multitud de cantantes que junto con los trombonistas interpretaron "Miserere" una de sus últimas creaciones, original para cuarteto de trombones y a la cual se le puso letra para esta ocasión…

De esta manera describe Haslinger lo acontecido este día, en su obra "El funeral de Beethoven" publicada en Viena.

El Coro de trombones ha evolucionado a partir de una rica mezcla musical de las culturas religiosas y civiles de Europa y América en los últimos 400 años. El sonido noble y majestuoso del trombón se presta muy bien a la interpretación de la música para las ocasiones solemnes y festivas y su naturaleza cromática, tesitura y timbre hace que sea un ensamble ideal para apoyar conjuntos vocales. Desde la primera composición original que incluye este instrumento del compositor Giovanni Gabrieli "Sonata Pian'e Forte" publicada en 1597 hasta nuestros días, autores de la talla de Anton Bruckner, Ludwig van Beethoven, Daniel Sperr, Heinrich Schütz o Franz Liszt por citar algunos escribieron desde hace siglos música original para metales que el grupo recrea de manera fidedigna. El rescate de estas obras maestras y los encargos a nuevos compositores actuales son los pilares fundamentales de esta agrupación.

El Oratorio "El Río de los Muertos"

Alberto Guzmán Naranjo
Universidad del Valle de Cali, Colombia

Leyendo unas notas en las que José Saramago consigna muchos elementos de su proceso de escritura, ideas, cambio de ideas, dudas, etc., sentí un impulso grande por tratar de ponerle palabras al proceso –tan misterioso- de composición de una obra musical. El resultado son estas notas, más o menos deshilvanadas, que recogen estados de ánimo y ciertos golpes de luz en ese oscuro camino de la escritura musical.

Todo empezó en una charla con una amiga poeta, Ana Mercedes Vivas, tomando un café en la librería Nacional de Unicentro, en Cali. Le conté que la poesía es un estímulo muy especial para construir ideas musicales y que me gustaría escribir una obra de gran aliento, en la tradición de la Cantata o el Oratorio del siglo XVIII. Hablamos de la necesidad de que el arte reflexione, con las herramientas que le son propias, sobre esta historia que nos ha tocado en suerte; Colombia, país poseído por una violencia que no cesa desde principios del siglo XIX y que simplemente cambia de rostro, cambia de discurso, o de ideología.

Cuando recibí el texto del libreto, que tuvo como nombre provisional "Los NN", pensé en una primera estructura: los cuerpos de los hombres y mujeres masacrados en diferentes partes del país, han viajado por los ríos buscando un destino en el mar o en la nada. El nombre fue a partir de ese momento "El Río de los Muertos"

Diapo N°1

Había, pues, un personaje que es el río y que sería representado por la orquesta. Un coro debía ser el protagonista principal de la obra, representando a todo un pueblo que mira inerte, un pueblo que a veces se rebela, que comenta, discute, que a veces se indigna y que también habla con dulzura, cuando mira el drama de los niños. Dos solistas, soprano y barítono (mujeres y hombres de esta tragedia) y un narrador que con una voz lacerante enuncia el registro periodístico de los hechos. Creo haber pasado seis meses elaborando bocetos mentales, sin escribir una sola nota. Por sugerencia de mi colega Héctor González hice el trámite para un año sabático que consagraría a la escritura del Oratorio. Aprobado, me alejé de la universidad y comencé a escribir en agosto, con un ritmo frenético de 8 y hasta 10 horas diarias. La última nota del oratorio quedó fija en la partitura el 20 de diciembre. Habían transcurrido cuatro meses y 20 días de trabajo febril y el resultado era una obra para orquesta sinfónica, coro mixto, dos solistas y narrador, con una duración aproximada de 80 minutos.

Diapo N°2

El primer contacto con el pentagrama vacío fue a partir del texto:

Llegaron flotando por el río: eran los "NN" de la guerra, de los que nadie quería hablar los que no reclamaba nadie. En las orillas de los puertos se repartieron los entierros: Fueron bautizados Juan, María, Tomás... Hoy cada uno tiene dos historias: la que tejieron sus nuevos deudos, la verdadera que buscan sus parientes. Un pájaro en vuelo cruza el río, atraviesa el cementerio y canta sus nombres para siempre...	Encontraron una tumba blanca en un cementerio pequeñito con flores. Y tuvieron visitas los domingos y música en cada aniversario con mariachis. Hemos visto llegar la sangre al río Entre las rosas muertas Del amor Y los cabellos se engarzan Entre las piedras del miedo. En las orillas de los puertos Crecen los silencios.

Ejemplo 01 – Llegaron flotando por el río – 1'20''

Diapo N°3 – N°4

La línea melódica (modal) parte de una progresión hecha con acordes de cuartas superpuestas: solb-dob-mi-la-re-sol-do-fa. Cuando el coro canta: "Encontraron una tumba blanca..." quise darle la mayor intensidad dramática con una escritura homofónica, con acordes cerrados y las voces divisi: sol-reb-fa-sib-re[becuadro]

Ejemplo 02 – Encontraron una tumba blanca – 0'28''

Diapo N°5

Esa historia de visitas los domingos, llevando mariachis al cementerio, me hizo pensar en esa costumbre, tan arraigada en algunos sectores sociales, de llevar grupos de vallenato o mariachis al cementerio, para cantarle a los muertos. La música se hace muy liviana, con un eco de trompeta que es como una evocación. En la repetición, con el texto poético: "un pájaro en vuelo cruza el río..." el eco de la trompeta lo asume un clarinete (recuerdo mahleriano)

Ejemplo 03 – Un pájaro en vuelo – 0’43’’

Un hombre (solista barítono) canta:

En los caminos muerte. En las esquinas miedo. La huella de los que se fueron es nuestra única brújula. Millones de caminantes solitarios, perdidos, preguntándonos por qué somos una y otra vez, los elegidos de la muerte.	En los caminos muerte. En las esquinas miedo. La huella de que los que se fueron es nuestra única brújula. Millones de caminantes solitarios, perdidos, preguntándonos por qué somos una y otra vez, los elegidos de la muerte.

Esa primera frase: “en los caminos muerte...” solicitaba una preparación en la que se sienta una desolación representada por una textura algo vacía. Pensé en ciertos momentos de Alfred Schnittke en los movimientos lentos de sus sinfonías. Todo se hace con mínimos corales que alternan las cuerdas con las maderas y que tiene como centro un pequeño coral de trombones. Recordé un pensamiento de Henri Dutilleux que expresa mejor que mis palabras lo que sucede cuando uno escribe música: “Le fait d’inventer de la musique s’apparente – au delà du nécessaire travail artisanal, si possible quotidien – à une forme de cérémonie, à quelque chose de presque sacré, comportant une grande part de mystère et de magie”. (Inventar música es parecido –más allá del trabajo artesanal, necesario y si es posible cotidiano- a una forma de ceremonia, a algo casi sagrado, que comporta una gran parte de misterio y de magia)

Ejemplo 04 (barítono) – En los caminos muerte – 2’33’’ - **Diapo N°6**

Hace siete años escribí la “Missa del Agua”, para la celebración de los cien años de la arquidiócesis de Cali, y en ese momento me socorrio un elocuente texto de Jean Molino, el semiólogo inspirador de Jean-Jacques Nattiez: “les traditionalistes avaient continué de composer des musiques dont on peut se demander aujourd’hui si certaines d’entre elles ne seront pas plus durables que celles des plus célèbres compositeurs de l’avant-garde”. (Los tradicionalistas habían seguido componiendo músicas de las que hoy es válido preguntarse si algunas entre ellas no serán más duraderas que las de los más célebres compositores de vanguardia)

En las obras de arte (la música, por supuesto) el equilibrio es el resultado de una compleja actividad de contrarios. En la música son muy evidentes las parejas que agencian esos equilibrios: lo agudo y lo grave, lo suave y lo fuerte, lo rápido y lo lento. Desde el principio de la escritura tuve el temor de que el factor tempo fuera a estar en desequilibrio; cuando se busca la música en textos tan tristes, tan dramáticos, es muy difícil encontrar movimientos rápidos. La tristeza siempre ha estado asociada con la lentitud. Era, pues, necesario, buscar unos elementos de equilibrio para no caer en la monotonía de los tempos lentos. La respuesta fue establecer unos momentos en los que la acción del Oratorio permitía introducir este balance: primero en la presentación del tema del río, el Preludio. Luego, fue la intervención del narrador en la masacre de Trujillo, sobre un ostinato de la orquesta en

compás de 6/8, una suerte de eco de un bambuco que difícilmente se dibuja en el ritmo de las cuerdas y el tema de los vientos. Al final, los dos últimos números ayudaron a cerrar este ciclo de temas lentos, con la intervención del narrador en la tragedia de El Salado y el coro final, canto de esperanza en el Réquiem por la Muerte Grande, de Matilde Espinosa.

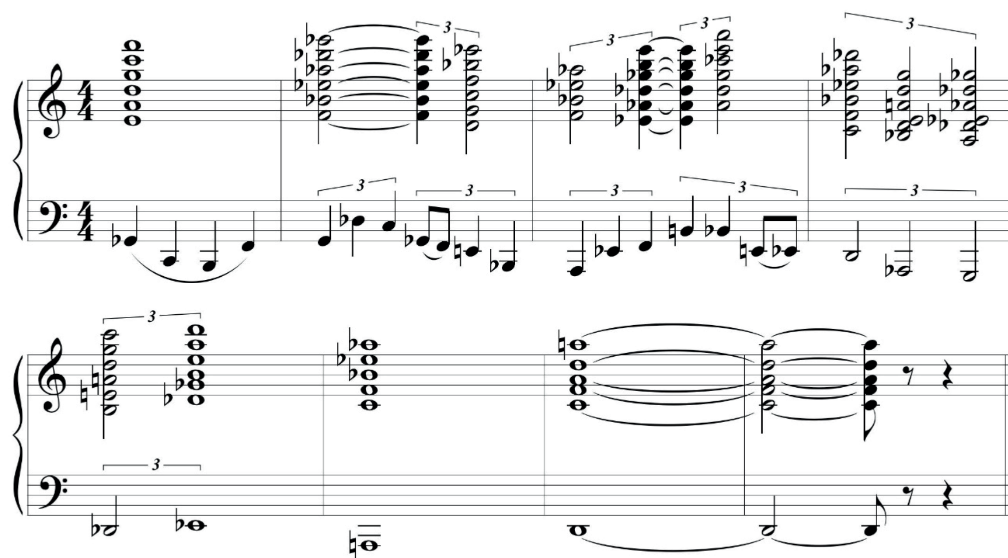
El Preludio surgió de una propuesta que en 2013 había escrito para un documental sobre historias del río Cauca (casi todas asociadas al narcotráfico) a su paso por la ciudad de Cali. El proyecto no cuajó porque los realizadores colombianos (en general) piensan que la música es una especie de amueblamiento de segundo orden y sin mucha importancia. La idea consiste en generar un ostinato rítmico que sea símbolo e imagen sonora del movimiento del río.

Ejemplo 05 (Preludio) – 1'30''

Ejemplo 06 (La Masacre de Trujillo) – 0'48'' - **Diapo N°7**

El Salado es una elaboración sobre una progresión armónica
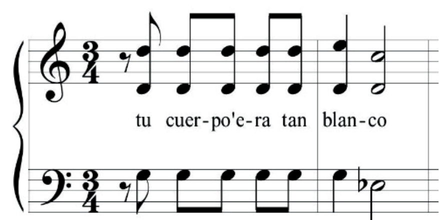
Ejemplo 07 (Progresión) – 0'16'' - **Diapo N°8**



Ejemplo 08 (El Salado) – 1'18''

Sentados en las escalinatas
Vemos pasar el río / de nuestros muertos
¿Quién eras Juan? / Tomás ¿cuál fue tu historia?
María, tu cuerpo era tan blanco / y tan hermoso
Que no quisimos para ti / una muerte sola
Y en esta eternidad / te hicimos nuestra.
Por los siglos de los siglos
Amén.

La lectura de este poema me creó una imagen musical indeleble con las palabras “tu cuerpo era tan blanco”. Esa imagen se convirtió en esta simple expresión homofónica del coro



Ejemplo 09 (Tu cuerpo era tan blanco) – 1’01’’ - **Diapo N°9**

Cuando leí “Un niño busca entre las flores / un retazo de infancia / lo enreda en el palo del fusil / lo echa a volar cuando dispara / Mariposa de fuego su única cometa”, pensé en las canciones de los niños muertos de Mahler y busqué un elemento que en su música signifique la infancia; un símbolo que se pueda asociar inmediatamente con esa cantilena de maestra de escuela: “Niños pinten una flor / Una casita, niños…” y se me apareció el ritmo de corcheas con el que inicia la sinfonía N°4 con ese juego de campanitas (jingle bells) que parecen de navidad. Todo esto con una progresión paralela de acordes muy sencillos de undécima y novena: do-sol-mib-sib-re-fa // re-la-fa-do-mib

Ejemplo 10 (M4) – 0’14’’

Ejemplo 11 (Niños pinten una flor) – 1’51’’ - **Diapo N°10**

Hay un par de versos que dan culminación a esta escena: “Mariposa de fuego / su única cometa”. La exaltación de esa imagen me exigió prescindir totalmente de la orquesta y construir un mínimo madrigal –alla manera de Orlando di Lasso- acompañado por el lejano eco militar de un redoblante, por la asociación del palo de fusil del niño, que cuando lo dispara es una mariposa de fuego.

Ejemplo 12 (Mariposa de fuego) – 1’51’’ - **Diapo N°11**

Me costó muchos ensayos escribir el coro que abre la segunda parte del Oratorio, “Los árboles se abrazan”. La incapacidad para darle coherencia a este bello texto fue una señal de que debía buscar una estructura interna que me permitiera darle tratamiento distinto a cada una de sus partes. La primera quedó:

“Los árboles se abrazan / entrecruzan sus copas / nos transforman volviéndonos más hondos / un poco más eternos / El sol reviste el pavimento / de arco iris pequeños. / ¿No pasa nada aquí? / Quién lo creyera… / ¿No faltan aromas? / ¿Están acaso completos los colores? / ¿No hay rumor de guerra un poco más allá, / donde terminan los semáforos?

Lo que hice con este texto fue un ejercicio de ‘deconstrucción’ derrideana. Todo es un accionar rítmico de sílabas que acompañan un texto que de manera tímida enuncian las contraltos.

Ejemplo 13 (Los árboles se abrazan) – 1’16’’ - **Diapo N°11-12**

La segunda parte la cedí al narrador: "Los espantapájaros del miedo / acechan las esquinas, / calle por vereda / trocha por frontera / hasta el mar...

Interrumpido por un pequeño coral a capella en el que el coro dice: "Aquí yacen todos los dioses". El narrador continúa: "Hasta Caronte vino y atravesó el río de este infierno, pero también murió"

La tercera parte es un milagro de luz poética: "Desde la orilla / un niño / mira con asombro / esta vena rota (el río) / por donde sangramos todos". ¿Qué hacer? Se me ocurrió que era necesario crear una forma de movimiento que sea un río. Ya había una propuesta instrumental en el Preludio de la obra; ahora se trataba de un fluir puramente vocal, con un repetición fría y obstinada de esa mirada asombrada de un niño. Mi respuesta fue la escritura de un canon con una melodía modal sobre una tónica de mib.

Ejemplo 14 (Desde la orilla un niño mira con asombro...) – 2'32''

La nota mi bemol tiene una presencia muy importante en toda la obra, tanto en su función de tónica de un acorde que nunca es funcional, como en la estructura de acordes atonales. Es una reminiscencia lejana al significado que tenía para Mozart (Sinfonía N°39 – Obertura de la Flauta Mágica)

N°8 – Vigía del Fuerte - **Diapo N°13**

Vigía del Fuerte es un municipio de Antioquia, limita con el departamento del Chocó y dista 300 km de Medellín. Lo fundaron a principios del siglo XVIII pueblos fugitivos chocoanos. Viven del cultivo de banano, coco, arroz, borojó, chontaduro, maíz y yuca. La masacre de 2002 es lo que se conoce como la masacre de Bojayá; más de cien civiles muertos por la explosión de un cilindro lanzado por las Farc por la confrontación con las autodefensas.

El solo de violonchelo es un comentario a las terribles noticias del narrador y un preludio al canto del barítono (un hombre) "... sobre el cielo de esta noche de año viejo / un pájaro de fuego –mi corazón de bandera- se llevó entre sus alas el último aliento"

Ejemplo 15 (Solo de Violonchelo) – 1'13''

N°9 – Fui la niña a la que una tempestad

Al desgarrador canto del barítono le responde la soprano (una mujer) contando cómo le arrebataron el padre. El final de este canto es una imagen desoladora: "...ni el sol estuvo allí para alimentar la aurora". El canto había sido introducido por una flauta solitaria ("... los pájaros sin alas") que crea un clima frío de profunda desolación.

El Coro, al final, canta "habría que llorar desesperadamente" – La melodía de ese pequeño fragmento me ha perseguido durante muchos meses. Frecuentemente despierto hacia las dos o tres de la mañana y en mi cabeza ronda, insistente, esa dolorosa melodía.

Ejemplo 16 (Habría que llorar desesperadamente...) 2'49''

N°10 – Tercera parte – El regreso y la esperanza

El texto de Antonio María Flórez invita a una reconciliación de sonoridades más homogéneas. Había estado escuchando el Requiem alemán de Brahms y me dejé llevar por esa amable oposición de estructuras binarias y ternarias. El contorno melódico es amable ("Entra, esta es mi casa, bebe de mi agua y reposa para siempre de la huida") y se inscribe en un ambiente de tonalidad difusa (sin funciones); eso que algunos denominan 'tonalidad expandida' –pero que yo no sé lo que quiere decir-

Luego viene un texto del barítono que reflexiona sobre la posibilidad de volver; de volver a construir los muros derribados, de volver a construir recuerdos: "...pasarán muchas lunas antes de ver crecer los frutos". Y una mirada lírica, amorosa: "... ¿Me estarás esperando cada tarde / a la sombra del árbol, como siempre? / Traeré flores / lo prometo".

Para preparar ese texto, íntimo y con un hálito de esperanza, era necesaria una atmósfera que sólo algunos instrumentos pueden producir. En este caso la viola con un solo que es mezcla de tensión y entrega; al fondo un corno tranquilo es su contrapunto.

Ejemplo 17 (Entra, esta es mi casa...) 1'04''

N°11 – Si no vuelven mis ojos – Del poema Interludio de Matilde Espinosa

Matilde Espinosa (1910-2008) Su obra irrumpe a mediados del siglo XX con una temática de clara exaltación del dolor humano ante la injusticia, la violencia y el desarraigo, razón por la cual su poesía ha sido definida como poesía social. Por la hondura y excelencia de su lenguaje, Matilde Espinosa es considerada un ícono y referencia fundamental en la historia de la poesía colombiana, y una precursora de la poesía contemporánea.

Si no vuelven mis ojos / a mirar en tus ojos, / si mis dedos no vuelven / a enlazarse en tus dedos, / si mis besos no vuelven a sombrear tu frente, / si mi voz no te dice / sus pequeñas palabras, / si tus aguas australes / no bañan mis pesares, / he matado los sueños / y ésta es mi propia muerte.

Este poema es de una delicadeza extrema y uno no sabe muy bien si está dicho como una voz de esperanza o de desconsuelo. Yo opté por la esperanza y me sumergí en una escala cromática descendente que expresa todas esas incertidumbres: ¿te volveré a mirar? ¿mis dedos volverán a tocar tu piel? ¿volveré a confiarte mis pequeños secretos? – Ese punto de llegada de la escala es, otra vez, el mib del que he hablado antes y que produce una dulce serenidad. A partir de allí la mujer canta una melodía muy íntima en la que conviven disonancias y consonancias para mantener la tensión entre los dos sentimientos: temor y esperanza.

Ejemplo 18 (Si no vuelven mis ojos...) – 3'04''

N°12 – El Salado – febrero de 2000

Un ritmo trepidante y un efecto caricatural para ser descortés con la muerte... No la muerte que nos llega tranquila e inevitable, sino esa muerte que participa obligada de un

ceremonial ominoso.

Al final, una pequeña serie de variaciones sobre la misma progresión de acordes de cuartas superpuestas, con un movimiento ostinato, unísono, en las cuerdas.

N°13 – Requiem por la muerte grande – Matilde Espinosa - **Diapo N°14**

Alguien perspicaz me hizo la observación de que no había tenido reparos –ni temor- con el (supuestamente) fatídico número 13. Lo hice a propósito para decirme que esta tragedia nuestra no es fruto de la 'mala suerte' sino de la 'mala especie' que somos. Sin embargo, el mensaje hermoso del poema de Matilde Espinosa pide una música definitiva, con una capacidad de convicción que no deje ninguna duda. Me propuse escribir un canto en el que la esperanza de una vida distinta, sin la violencia irracional, fuese, en el sonido, una posibilidad casi real. "Que descansen en paz / si paz hubiera. / Que no vuelva el espectro de sus nombres / a remover cenizas en la tarde… / Que devuelvan los aires / la esperanza perdida / y el mismo sol / agónico en la sombra / vuelva el color de la violada entraña…"

En la música del siglo XX muchos compositores han utilizado acordes de la tonalidad para significar un contraste extraordinario. En la ópera Wozzeck, de Alban Berg, hay un momento en que a María se le ilumina el corazón porque cree ver un destello de amor. En ese momento se escucha un acorde mayor de do. Recordé a Alban Berg cuando escribía la conclusión del Oratorio y me pareció que una forma significativa de establecer una esperanza luminosa –desafortunadamente amenazada por las sombras del terrorismo- era la conjunción de luz y sombra de dos acordes de do: el acorde mayor y el acorde menor; un mi becuadro, se instala incómodo al lado de un mi bemol.

¡Que descansen en Paz!

Memoria fotográfica









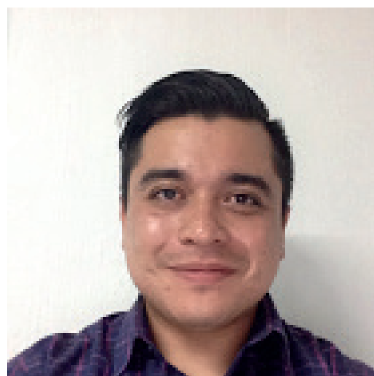






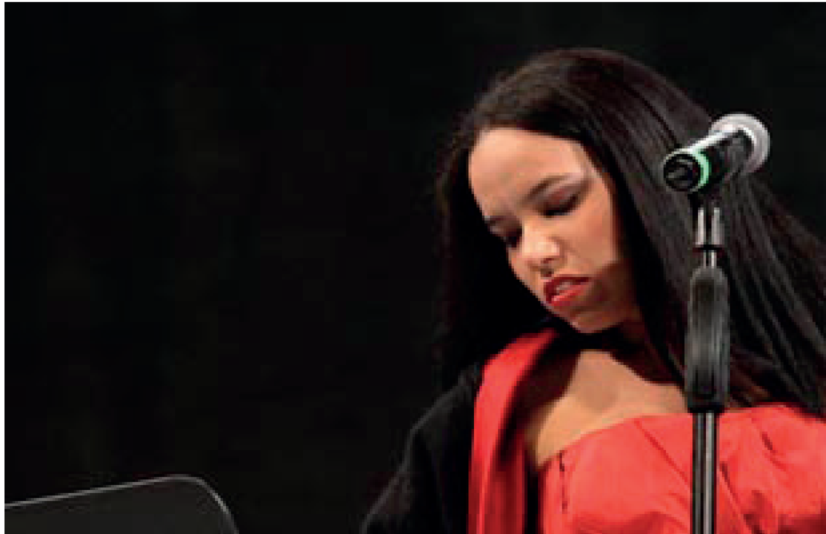















EDUARDO MEDINA ZACARÍAS













Memorias del V Coloquio Internacional de Música
Se terminó de imprimir en el mes de enero de 2016
en Ediciones Euterpe, Mar Amarillo 1239
Col. Chapultepec Country, C.P. 44620
El tiraje fue de 500 ejemplares